

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Keynes, l'arte, lo stato: il paradiso ritrovato e poi perduto

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/120160> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Via Po, 53 – 10124 Torino (Italy)
Tel. (+39) 011 6702704 - Fax (+39) 011 6702762
URL: <http://www.de.unito.it>

WORKING PAPER SERIES

KEYNES, L'ARTE, LO STATO: IL PARADISO RITROVATO E POI PERDUTO

Mario Cedrini

Dipartimento di Economia "S. Cagnetti de Martiis"

Centro di Studi sulla Storia e i Metodi dell'Economia Politica
"Claudio Napoleoni"
(CESMEP)

Working paper No. 01/2006



Università di Torino

Keynes, l'arte, lo stato: il paradiso ritrovato e poi perduto

Mario Cedrini*

Maggio 2006

Dipartimento di Economia "Cognetti de Martiis"
Università degli Studi di Torino

mario.cedrini@unito.it

ABSTRACT

L'attività di sostegno alle arti che John Maynard Keynes ha svolto e teorizzato nel corso della sua vita dipende in modo pregnante, anche se non esclusivo, dal recepimento della concezione filosofica di Moore, così come dalla condivisione delle idee e dell'esperienza di Bloomsbury. L'originalità del pensiero di Keynes consiste, in particolare, da un lato nell'inquadrare le arti all'interno di quell'*enjoyment of life* cui potrà finalmente dedicarsi l'uomo liberato dall'ossessione della scarsità e dal "problema economico"; dall'altro per la soluzione offerta ai complessi rapporti tra arte, stato e mercato, preservando il carattere di libertà e le potenzialità di coesione sociale che qualificano le arti, e delineando con sufficiente chiarezza i ruoli dell'autorità pubblica e della libera iniziativa privata nel sostegno a queste ultime. Ne discende, per la società dell'avvenire e per quella del presente, una concezione non esclusivamente materialistica del *welfare state*. Il movimento verso la risoluzione del problema economico giustifica le attività intraprese dallo stato per realizzare le precondizioni del vero benessere, dunque non solo di quello materiale. Lo stato potrà abbandonare i criteri di spesa utilitaristici e sostenere le *most public arts*. Inoltre, attraverso il suo esempio e l'aiuto a istituzioni semipubbliche di promozione delle arti, sosterrà lo sforzo dei cittadini nel favorire forme di *enjoyment of life* altrimenti sacrificate alla considerazione dell'economia come problema permanente dell'umanità. Il "paradiso ritrovato" di Keynes è qui prospettato come possibile alternativa al modello di *welfare state* materialistico del secondo dopoguerra: giudicato fallimentare dal punto di vista dell'efficienza economica, e tuttavia sconfitto in primo luogo dalla sua incapacità di attrazione culturale, la società del "paradiso perduto" non contemplerà il sostegno alle arti tra le sue responsabilità.

* Il presente documento è parte di un più ampio progetto di lavoro intrapreso con Sandra Aloia (Università di Torino, Dipartimento di economia "Cognetti de Martiis"), e che verte sulla fecondità delle intuizioni di Keynes in merito alla promozione pubblica delle arti, alla luce delle analisi più recenti compiute nell'ambito dell'economia della cultura. Il lavoro è stato presentato per la prima volta al III Convegno Nazionale Storep, Associazione Italiana per la Storia dell'Economia Politica, *Le politiche Keynesiane del "Welfare State" nel passato e nel presente*, Lecce, 1-3 giugno 2006

INDICE

1. Bloomsbury, Moore e Keynes
2. Il giovane Keynes e l'estetica
3. Il "problema economico"
 - 3.1 *Economic Possibilities for Our Grandchildren*
 - 3.2 *Il problema economico nelle "sociopolitical speculations"*
 - 3.3 *La lettera a Hayek*
 - 3.4 *Da Mill, a Marshall, a Keynes*
4. Keynes promotore delle arti
 - 4.1 *Il problema economico degli artisti*
 - 4.2 *Arte, educational purposes e public entertainment*
 - 4.3 *Il dono dell'arte*
5. Art and the State
6. Prima e dopo Keynes: il "modello" di Fry e la condanna del materialismo di Clark
7. Il paradiso ritrovato e poi perduto
8. Riferimenti bibliografici
9. Note al testo

1. BLOOMSBURY, MOORE E KEYNES

La scelta dell'espressione "paradiso ritrovato" come *leit-motiv* del presente saggio, dedicato al contributo offerto da Keynes alla promozione delle arti, è legata non solo ai contenuti delle *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, ma anche alla volontà di ricordare un mito, quello della storia biblica della cacciata dal paradiso terrestre, ben presente al gruppo di Bloomsbury. Keynes è il «first leading modern economist to reject both the simple behavioral postulate of the optimizing economic man and the forecast of inevitable scarcity ahead» [Goodwin, 2000; p. 406]. Un mito "ridicolizzato", più che temuto o condannato, dal gruppo di Bloomsbury, secondo il quale quella storia, al pari di altre, apparteneva all'universo simbolico della società vittoriana ed era utilizzata per imporre un controllo sociale sui cittadini britannici. Da un lato assegnava al "problema economico" un'origine divina (il problema non avrebbe ottenuto soluzione sulla terra); dall'altro, veicolava la virtù della pazienza: l'astensione dai guadagni immediati per una ricompensa maggiore nel lungo termine. Poiché i discendenti di Adamo ed Eva avrebbero mostrato, con tutta probabilità, lo stesso gusto per l'interesse personale, si rendeva necessario il controllo sociale, esercitato da *leader* illuminati. Bloomsbury derideva il mito perché i peccati dei primi esseri umani tendevano a coincidere con i valori sostenuti dal gruppo (disobbedienza, curiosità, indulgenza). E Keynes parteciperà allo sforzo del gruppo, affrancando l'economia dalle tenebre che avvolgevano la "scienza triste"; affermando in particolare che l'economia potrà finalmente liberarsi della teologia solo quando la prosperità avrà a sua volta eliminato la percezione della scarsità:

«We shall be able to rid ourselves of many of the pseudo-moral principles which have hag-ridden us for two hundred years, by which we have exalted some of the most distasteful of human qualities into the position of the highest virtues» [Keynes, 1930b; p. 329].

Nel contesto della vita del gruppo di Bloomsbury, avvenne una sorta di avvenimento magico: «Not before John Maynard Keynes, and not since, has economic science been so intertwined with the creative arts» [Goodwin, 2001; p. 51]; dopo la sua morte, l'economia e l'arte torneranno a separarsi, «to the impoverishment of both» [Ib., p. 53]. Secondo Goodwin [2005a], Keynes e Kenneth Clark (si veda oltre) inaugurarono una nuova era nella considerazione delle arti all'interno della società. Se nel diciottesimo e diciannovesimo secolo il sostegno alle arti era richiesto per migliorare i risultati del processo di modernizzazione (l'industrializzazione, la democrazia, il capitalismo), Bloomsbury proponeva, come giustificazione del trattamento eccezionale riservato all'arte, il ragionamento alla base delle *Economic Possibilities* di Keynes. All'arrivo del regno dell'abbondanza, tre scelte si sarebbero presentate: la soddisfazione pura e semplice dei bisogni biologici «and then to live in idleness» [Goodwin, 2005a; p. 407]; l'accrescimento della spesa in beni reputazionali, e in altre «wasteful activities» rese necessarie dalle guerre e alterazioni demografiche; e infine, la scelta di Bloomsbury: arricchire la vita dell'intelletto.

«The Bloomsburys argued that the advance of civilization, which should be the true objective of humankind, required that as many resources as possible after the satisfaction of biological needs be directed to the arts, for the arts' own sake and not as catharsis for some social ailment» [Ib.].

Bloomsbury era innanzitutto un gruppo d'intellettuali, legati da sentimenti di amicizia e dalla condivisione di esperienze, e tra le prime quella artistica. L'arte era uno dei mezzi privilegiati per realizzare la rivolta contro la società vittoriana; così come l'approccio vittoriano all'arte divenne uno dei bersagli della critica di Bloomsbury. Come ricorda Skidelsky:

«Members of Bloomsbury were generally exceptional children of exceptional parents, who had seen their parents' lives being cluttered up and strangled by unnecessary duties. In place of these, Bloomsbury substituted the ideal, not of doing what one liked, but of doing what was good. Cultural enjoyment were placed at the centre of the good life. Instead of culture being an aid to good conduct, good conduct was redefined as the means to culture» [Skidelsky, 1983; p. 249].

Clive Bell, uno dei *maitre-à-penser* del gruppo, affermò in *Art*, sorta di manifesto estetico di Bloomsbury, che l'arte era al di sopra della morale, e che dunque l'arte era interamente morale: l'opera artistica diveniva lo strumento per accedere direttamente al bene. Desmond MacCarthy, segretario della prima esposizione postimpressionista di Londra (1910-11), strinse il legame non solo metaforico tra le innovazioni artistiche e la

condotta immorale [cfr. Dostaler, 2005; p. 406]. Tuttavia la rivolta contro gli ideali vittoriani non era tale da intaccare i principi dell'élitarismo e del classismo tipico della Gran Bretagna dell'epoca, che animavano anche i rivoltosi di Bloomsbury. Il gruppo poteva vantare una soddisfacente indipendenza finanziaria, nonché – grazie all'influenza esercitata sul dibattito culturale – un certo potere di *patronage*, favorito anche dall'abilità di Keynes nel reperire il *financial backing* necessario per sostenere i progetti del gruppo. L'attività di Keynes a sostegno degli artisti e dell'arte discende in particolare dai legami personali intrattenuti all'interno della cerchia di amici di Bloomsbury, in particolare con Duncan Grant e Vanessa Bell. È probabilmente nel giusto Alan Peacock (ex presidente dello Scottish Arts Council e membro dell'Arts Council of Great Britain tra il 1986 e il 1992) quando osserva che il Keynes promotore delle arti è un uomo fortunato, libero da *economic anxieties*, dotato intellettualmente e ben disposto nei confronti delle “gioie dell'intelletto e dell'immaginazione”:

«[T]owards the end of his life he seemed to have become preoccupied with the long-run problem of how, given growing prosperity, the fruits of that prosperity could be manifested in a vast improvement in the quality of life for all. There is a ring of an uneasy conscience about his words, as if he perceived that the joy of civilised living had come too easily to him» [Peacock, 1993; p. 118].

Bloomsbury era inoltre condizionato dalle correnti di pensiero che attraversavano Cambridge: ad esempio, l'idea di “estendere le conoscenze” alle persone provenienti dalle classi non agiate o da ambienti solitamente trascurati dagli eventi artistici, non è patrimonio teorico esclusivo del Keynes degli ultimi anni, e anzi “era nell'aria”, a Cambridge, già agli inizi della sua carriera [Lawrence, 2006].

Naturalmente, la promozione delle arti operata da Keynes deve molto all'adesione dell'economista alla filosofia di George Moore e dei *Principia Ethica*. Nel celebre capitolo *The Ideal* della sua opera prima, Moore affermava che «by far the most valuable things, which we know or can imagine, are certain states of consciousness, which may be roughly described as the pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects» [Moore, 1993; p. 237]. Di qui la necessità, da un punto di vista etico, di agire per produrre *desirable states of affairs*, e in ultima istanza per promuovere proprio quelle consapevolezze, quegli *states of mind* di valore intrinseco, che fossero *good as ends* e non solo come mezzi. Moore fornì a Bloomsbury (e prima agli Apostoli di Cambridge) «an ethic which could direct attention to ends other than the duties set before the Victorian gentleman [...] He unshackled contemporary ethics from its connection with social utility and conventional morality by locating its ultimate ends in goods which stood apart from the Victorian scheme of life, and by making “ought” correlative to these goods» [Skidelsky, 1983; p. 140]. Ricorderà Keynes, nel tanto dibattito saggio *My Early Beliefs*:

«Nothing mattered except states of mind, our own and other people's of course, but chiefly our own. These states of mind were not associated with action or achievement or with consequences. They consisted in timeless, passionate states of contemplation and communion, largely unattached to “before” and “after”. [...] The appropriate subjects of passionate contemplation and communion were a beloved person, beauty and truth, and one's prime objects in life were love, the creation and enjoyment of aesthetic experience and the pursuit of knowledge» [Keynes, 1938b; p. 436-37].

Le critiche retrospettive di Keynes a Moore si fondano sul carattere “religioso” («one's attitude towards oneself and the ultimate» [Keynes, 1938b; p. 436]) della sua filosofia: quello che rendeva, per il gruppo dei suoi seguaci, inutile la “morale” («one's attitude towards the outside world and the intermediate» [Ib.]). Keynes riteneva la religione ma non la morale; quest'ultima compromessa con il calcolo Benthamita («based on an over-valuation of the economic criterion» [Ib., p. 446]) e le regole dell'etica tradizionale. L'“immoralismo” del Keynes seguace di Moore veniva sconfessato (anche se solo in parte: Keynes sarebbe rimasto tale, poiché era troppo tardi per cambiare); e ciò per aver insistito eccessivamente su di una visione dell'umanità ottimistica («who [...] already consists of reliable, rational, decent people, influenced by truth and objective standards, who can be safely released from the outward restraints of convention and traditional standards and inflexible rules of conduct» [Ib., p. 447]). Il progresso morale e la razionalità avrebbero condotto al bene comune per mezzo di un altruismo ritenuto altrettanto razionale del *self-egoism* poiché fondato sulla sua stessa natura. Keynes era all'epoca, dichiarava, un intellettuale pre-freudiano.

Se anche fossero corrette le tante critiche destinate al discorso di Keynes, ciò non toglierebbe che in *My Early Beliefs*, Keynes – tra l'altro – difendeva in realtà i suoi attuali *beliefs*, che contemplavano con sicurezza un distacco dal calcolo benthamita:

«As we had thrown hedonism out of the window and, discarding Moore's so highly problematic calculus, lived entirely in present experience, since social action as an end in itself and not merely as a lugubrious duty had dropped out of our Ideal, and not only social action, but the life of the action generally, power, politics, success, wealth, ambition, with the economic motive and the economic criterion less prominent in our philosophy than with San Francis of Assisi, who at least made collections for the birds, it follows that we were amongst the first of our generation, perhaps alone amongst our generation, to escape from the Benthamite tradition» [Keynes, 1938b; p. 445].

L'utilitarismo di Bentham era il «worm which has been gnawing at the insides of modern civilisation and is responsible for its present moral decay. [...] it was the Benthamite calculus, based on an over-valuation of the economic criterion, which was destroying the quality of the popular ideal» [Ib., pp. 445-46]. Al contempo, Keynes percorreva ormai anche la strada segnata da Burke, che implicava il rifiuto del rifiuto di una «social action as an end in itself». Oltre all'immoralismo, anche l'individualismo era dunque divenuto col tempo un lusso insostenibile.

La Cambridge vittoriana soffriva della secolarizzazione dell'etica: la scoperta dell'impossibilità di credere nell'esistenza di Dio e nella rivelazione della Bibbia non lasciava altra possibilità se non quella del rifugio nell'individualismo illuminista. Il problema era quello di sapere come conciliare interesse privato e benessere pubblico, scelte individuali e ordine sociale ottimale, in assenza dell'«Evangelic religion and social deference» [Skidelsky, 1983; p. 26] della società vittoriana. La chiusura del dibattito tra l'intuizionismo e la *common sense theory*, portante sulla metaetica, trasferiva lo scontro intellettuale sul terreno dell'etica normativa [Singer, 1985]. «It was moral philosophy which was expected to provide true beliefs for a secular age» [Skidelsky, 1983; p. 28]; in tal modo sarebbe stato risolto anche il problema di fornire una nuova classe dirigente alla Gran Bretagna. Il fallimento del compromesso vittoriano tra intuizionismo e utilitarismo, e dell'avvicinamento della *social policy* al benthamismo – tentato da John Stuart Mill (che però non riuscì nell'intento di far accettare l'utilitarismo come base per la morale) e poi da Sidgwick – aprirono la strada al proposito marshalliano d'incaricare l'economia del compito di realizzare la “missione” sociale.

Keynes non era attratto né dalla morale di Moore, costretto – per risolvere il conflitto tra *egoism* e *rational benevolence* e per difendere l'altruismo – a poggiarne le basi sull'egoismo e sulla morale tradizionale, né dal ritorno all'etica divina. Come ricorda Skidelsky [1983; p. 31], «Social and moral philosophy as Cambridge conceived them had come apart and were never put back together again. Maynard Keynes spent his life zigzagging between the two». Keynes tuttavia non era certamente spinto da tali rifiuti ad abbracciare l'*Egoistic Ideal*. Così si esprimeva in *Egoism*, un saggio letto agli Apostoli nel 1906: «my goodness and the goodness of the Universe both seem to have a claim upon me and claims which I cannot easily reduce to common terms and weigh against one another upon a common balance» [Keynes, 1906]. In un documento di poco precedente, *Modern Civilisation* [Keynes, 1905c], aveva affermato che il contrasto tra interesse individuale e benessere generale non era mai stato così violento, nella storia; secondo Carabelli e De Vecchi [1999], si tratta della *fallacy of composition* che condurrà Keynes a ricercare al di fuori del mercato una riconciliazione tra i due opposti, che supplisca alle lacune di un capitalismo efficiente dal punto di vista economico ma discutibile dal punto di vista morale.

Per superare il conflitto, Keynes da un lato sfidò Moore sul terreno della probabilità, dall'altro su quello del pluralismo dei fini, o meglio sul metodo della loro riconciliazione. La teoria della probabilità gli permetteva di andare oltre i dubbi di Moore sul perseguimento degli interessi individuali, a detta di quest'ultimo frustrati dalla difficoltà di conoscere in anticipo gli effetti indiretti di tali azioni (solo se il bene universale ne risultasse aumentato o non diminuito l'individuo potrebbe procedere). La probabilità, come ipotesi sulla quale è ragionevole agire, diviene così in Keynes una sorta di guida per l'azione, che consente all'individuo di ridurre il peso della morale convenzionale sulle sue azioni. Keynes criticava poi il suo maestro per aver ridotto l'*enjoyment of life* all'amore platonico e all'astinenza altrettanto platonica dai piaceri di altro genere. La visione della felicità come miscuglio di *goodness* e *pleasure-lust*, non esenti dal contatto con il dolore e la depressione, condusse Keynes a scegliere rapidamente la strada dell'azione piuttosto che quella della contemplazione, e ad assicurare dignità all'attività pubblica, oltre che a quella privata [cfr. Carabelli, 1998]. A ciò contribuiva inoltre l'accento posto sugli *states of affairs*, da includere fra gli *ultimate goods*, a differenza di quanto sosteneva Moore.

Infine, Keynes diede seguito, nel corso degli anni, alla teoria politica di Burke, secondo il quale (così ne interpretava il pensiero in uno dei suoi scritti giovanili) il compito – l'unico – del governo, benché non si trattasse di un fine politico *valuable in itself*, restava quello di favorire la felicità dei cittadini. Non si trattava, comunque, di utilitarismo (neanche troppo) mascherato, quanto di una identità tra strumenti della felicità e mezzi per la promozione di «good feelings and right judgement»: «physical calm, material comfort,

intellectual freedom», precondizioni necessarie per lo sviluppo di *tastes and emotions*, lo sono anche per il raggiungimento della felicità.

«Moore and Burke: Keynes's life was balanced between two sets of moral claim. His duty as an individual was to achieve good states of mind for himself and for those he was directly concerned with; his duty as a citizen was to help achieve a happy state of affairs for society» [Skidelsky, 1983; p. 157].

La concezione keynesiana della felicità si giova della rivisitazione critica della *goodness* di Moore, e prende ispirazione dall'*eudaimonia* di Aristotele. Definibile come «[a]n almost perpetual temperamental satisfaction with one's environment» [cit. in Carabelli, 1998; p. 201], e come l'*eudaimonia*, composizione eterogenea di diverse virtù e valori, la *happiness* di Keynes è multidimensionale, contiene potenziali conflitti morali e acrasie. Soprattutto, però, non rigetta l'azione politica come strumento per il suo raggiungimento, tanto più che gli ostacoli sono istituzionali e materiali: il compito dell'economia politica in quanto scienza morale diviene «precisely to supply those material conditions for the good and happy life: they are necessary preconditions for it» [Carabelli, 1998; p. 207].

Le precondizioni della felicità sembrano assumere come loro risultato scontato l'assenza di incertezza radicale sul futuro. Carabelli [1998] sostiene che l'origine della *middle way* keynesiana in materia d'intervento statale sia da rintracciare nella necessità di combattere l'arretratezza alle convenzioni destabilizzanti, che ostacolano il raggiungimento della prosperità materiale. Gli uomini, che pure possiedono una regola d'azione razionale, si rifugiano nelle convenzioni quando l'incertezza sul futuro è totale, e lo stato (che ha il dovere morale, secondo Keynes, di assicurare i beni pubblici e la giustizia sociale) dovrebbe garantire – senza alcuna violenza arrecata agli interessi individuali e al libero pensiero – che queste non minino il perseguimento degli obiettivi desiderati.

2. IL GIOVANE KEYNES E L'ESTETICA

Nel recente lavoro di Dostaler [2005], quello dell'arte è descritto come uno dei «combats» condotti da Keynes nel tentativo di «convaincre ses contemporains [...] de l'urgente nécessité de procéder à des transformations radicales pour éviter l'écroulement d'une civilisation fragile et menacée» [Dostaler, 2005 ; p. 13]. Dostaler adotta un approccio originale al pensiero dell'economista, nella convinzione che Keynes proponesse una «vision globale de la société» [Dostaler, 2005 ; p. 10], all'interno della quale la dimensione economica occupa un posto riservato ma limitato: «Imbriquée dans le social, soumise au politique, l'économie ne constituait qu'un volet de ses préoccupations [...] l'économie n'occupe pas la place principale dans sa conception de la société» [Dostaler, 2005 ; p. 10-11]. Una prima conferma della tesi giunge dal discorso offerto da Keynes alla Società degli Apostoli il 9 febbraio 1909, cui è stato dato il titolo *Science and Art* [Keynes, 1909].

Keynes ammette la vicinanza dello scienziato all'artista, dovuta all'atto di creazione al quale entrambi si dedicano, utilizzando a tal fine l'intuizione. Tuttavia lo scienziato dovrebbe riconoscere la superiorità dell'artista («the scientist must admit the artist to be his master» [Keynes, 1909; cit. in Skidelsky, 1983; p. 159]). Anche se all'inizio del saggio Keynes dichiarava l'intenzione di dimostrare la scarsa attendibilità dell'esistenza di un'opposizione tra arte e scienza, il discorso proseguiva trattando più diffusamente la questione della «comparative valuation of the activities of various occupations» [O'Donnell, 1995; p. 116]. Keynes riteneva che il vertice della gerarchia fosse occupato dall'artista; il secondo posto dallo scienziato, il terzo dall'uomo d'affari («businessperson»). L'artista spende maggiori risorse temporali in attività intrinsecamente di valore, e la qualità del suo lavoro è maggiore rispetto a quella dello scienziato. L'artista si dedica in misura minore al «mixing the paints», rispetto all'uomo di scienza: il suo è un processo, in primo e fondamentale luogo, di tipo creativo. E anche supponendo che qualcun altro «mixes the paints both for the artist and for the scientist» [Keynes, 1909; cit. in Skidelsky, 1983; p. 159], la qualità del lavoro del primo è migliore (ma Keynes non si preoccupa d'illustrarne in dettaglio le caratteristiche). Quella dello scienziato è un'attività solo talvolta dotata di «intrinsic value»; la scienza si giustifica soprattutto per la sua utilità pratica. Lo scienziato rischia di ottenere un giudizio ingiusto, se basato unicamente sul risultato del suo lavoro; anche il processo è importante: «The value of the activities of Newton or Leibniz or Darwin existed quite apart from the value or importance of their work» [Keynes, 1909; cit. in Skidelsky, 1983; p. 159]. Tuttavia Keynes preferirebbe comunque essere Milton, Wordsworth o Velasquez. La gerarchia non si basa comunque né sull'utilità dei lavori considerati né sui risultati cui possono condurre: semplicemente, Keynes valuta tali attività «from a Moorean ethical viewpoint as ways of spending one's time» [O'Donnell, 1995; p.

117]. Da qui la sua domanda retorica: «is there any brother who would not rather be a scientist than a business man, and an artist rather than a scientist?» [Keynes, 1909; cit. in Skidelsky, 1983; p. 159].

Nel suo primo scritto sull'estetica, *Beauty* [Keynes, 1904], Keynes valutava criticamente la definizione di bellezza offerta da Moore nei *Principia Ethica*, a sua detta troppo estesa e indifferenziata, e spiegava che la qualità della bellezza è effettivamente posseduta in sé da alcuni oggetti, quali i meravigliosi paesaggi naturali, e alcune (poche) grandi opere di pittura: «Such objects are intrinsically valuable, or good as ends, and correspond to the subset of true beauty within the aesthetic» [cit. in O'Donnell, 1995; p. 99]. Per la gran parte delle opere pittoriche, tuttavia, la bellezza risiede piuttosto nella percezione dell'oggetto stesso da parte della nostra mente; sono "solo" *good as a means*.

«I feel inclined to [...] deny that most pictures have any beauty at all; we *read* beauty into it, we *see* beauty, but we do not see the picture as it really is; it is good as a means, as an instrument for evoking beautiful images in our minds, but it does *not* possess beauty in itself as a daffodil does» [Keynes, 1904; cit. in O'Donnell, 1995; p. 99].

La distinzione verrà lasciata cadere quando Keynes introdurrà il concetto di "fitness" [Keynes, 1905a], categoria estetica più generale, della quale la bellezza sarà considerata un sottoinsieme. La pura bellezza dunque non risiederebbe in realtà negli oggetti appena descritti; piuttosto, la qualità di "buono" deve essere assegnata allo stato mentale e ai sentimenti che un oggetto di tipo "fit" è in grado di generare. In sostanza, gli *aesthetic feelings* sono evocati dalle percezioni, e non dagli oggetti, dunque in realtà nemmeno gli oggetti, a rigore, potrebbero essere dotati essi stessi della qualità di *fitness*; tuttavia, è conveniente continuare, spiegava Keynes, a considerarli tali. Nel successivo *A Theory of the Beauty* [Keynes, 1905b], Keynes si dichiarerà insoddisfatto per lo stato dell'*art criticism*, a causa dei suoi principi vaghi e mal formulati, nonché del fatto che la capacità umana di apprezzare i *beautiful objects* pare superiore a quella di spiegarne le qualità; a tal fine, invocherà la collaborazione tra filosofia e arte, quest'ultima strettamente connessa a percezioni intuitive e indivisibili della bellezza e dei sentimenti. Infine, è da rimarcare il fatto che nel saggio, Keynes arriva a distinguere diversi tipi di bellezza (e di *fitness*). La prima distinzione è quella tra la *physical fitness*, propria della bellezza dell'arte e della natura, direttamente percepita dai sensi, e la *mental fitness*, che concerne le *beauty of minds* e le idee, ovvero percezioni dedotte dai dati sensoriali. L'ulteriore suddivisione è poi tra: la *pure beauty*, che recupera i tratti delineati in *Beauty* [Keynes, 1904], posseduta dai paesaggi naturali e da alcune grandi opere d'arte (le poesie di Keats, le statue greche); la *beauty of interest*, che al contrario della prima si basa sull'attività senza sosta dell'intelletto:

«As the human race grows older the importance of interest appears to grow; the achievements of the Classical world hinge on pure beauty, but the most original creations of to-day turn on interest. We seem to require the stimulus of its subtlety. Pure beauty we can still worship, but it is interest we need for daily food» [Keynes, 1905b; cit. in O'Donnell, 1995; p. 111];

la *beauty of consecutive arrangement*, e cioè la bellezza della logica, del lavoro dei filosofi, della musica, e dell'architettura; la *tragic beauty*, quella che deriva allo spettatore di un dramma teatrale, ad esempio, dal fatto di potersi porre, nell'osservare i tratti di una catastrofe, nella prospettiva di un dio. Nello stesso saggio, Keynes ammonisce sulla necessità di preservare la pluralità dei criteri di riconoscimento della bellezza e della *fitness*:

«we must not impose on the almost infinite variety of fit and beautiful objects [...] tests and criteria which we may think we have established in that corner of the field which is dearest to ourselves; nor must we fail to see beauty in strange places because it has little in common with the kind of beauty we would strive to create» [Keynes, 1905b; cit. in O'Donnell, 1995; p. 112].

Secondo O'Donnell, l'appello al pluralismo troverà un'eco nel grido «Death to Hollywood» [Keynes, 1945c], lanciato da Keynes molti anni più tardi, nel descrivere le attività dell'Arts Council, quando invocherà una vera *cultural variety* per il suo paese [O'Donnell, 1995; p. 112]. In generale, comunque, il pluralismo appare una caratteristica ben radicata nel pensiero di Keynes, informando di sé tanto la riflessione estetica quanto quella etica (come scrisse Keynes, esistono «many different kinds of beauty as of virtue» [cit. in Carabelli, 1998; p. 210]); da qui anche il rifiuto di concepire la questione della scelta in termini utilitaristici). Agli scritti del giovane Keynes sull'estetica non succederà alcuna produzione teorica negli anni successivi; e tuttavia sembra prevalere una linea di continuità tra quelle idee e il pensiero del Keynes maturo [O'Donnell, 1995]. Soprattutto, diviene possibile stabilire un collegamento non debole tra gli scritti estetici e le attività di

Keynes connesse alle arti: Keynes si sarebbe cioè dedicato, come reputava necessario in quegli scritti, all'opera di aumentare il numero di *fit objects* e *good feelings*.

«The ultimate goal of human action being greater intrinsic value, we should engage in the pursuit of goodness and its preconditions [...] since fitness is a precondition of goodness, there is a strong presumption in favor of augmenting the number of fit objects and diminishing the number of unfit objects in all realms. Painting, theatre, architecture, literature, music, and other artistic activities should be encouraged; the beautiful parts of nature are to be protected and not degraded; and the finer rather than the base mental qualities of persons ought to be promoted» [O'Donnell, 1995; p. 119].

3. IL "PROBLEMA ECONOMICO"

Per analizzare il tema della promozione delle arti nel pensiero di Keynes, è indispensabile il ricorso alla trattazione del "problema economico" così come elaborata dall'economista nelle sue «sociopolitical speculations» [Moggridge, 2005; p. 539] degli anni Venti e Trenta. Il "paradiso ritrovato", nel quale sarà possibile esercitarsi nell'*art of life*, è il mondo liberato dal problema economico; la risoluzione delle necessità materiali, termine di un cammino che Keynes riteneva ormai avviato e vicino a concludersi, costituiva nella sua visione la precondizione per un pieno godimento delle gioie dell'esistenza umana. Quello del "problema economico" e della sua risoluzione è uno dei filoni di pensiero più longevi di Keynes, nonché uno dei tratti più originali della sua costruzione teorica.

3.1 Economic Possibilities for Our Grandchildren

Economic Possibilities for Our Grandchildren è il titolo di una conferenza tenuta da Keynes alla Essay Society (Winchester College) nel 1928, poi replicata a Madrid nel giugno 1930 alla Anglo-Spanish Friendship Society; il testo dell'intervento, più volte rivisto, fu pubblicato nell'ottobre del 1930, in piena recessione economica. Le *Economic Possibilities for Our Grandchildren* sono considerate «[t]he most eloquent expression of his utopianism» [Skidelsky, 1994; p. 234]. Questo il motivo per il quale il saggio ha ricevuto un'attenzione piuttosto limitata da parte degli economisti, secondo Skidelsky: «[i]t is a provocation, a *jeu d'esprit* aimed at clever young Wikehamists and Etonians» [Skidelsky, 1994; p. 237]. Uno studente di Keynes, A. F. W. Plumptre [1983], ricorda che il saggio:

«was not unlike some of the more futuristic parts of the *Treatise on Money* and the *General Theory*. Here was Keynes at his best and his worst. His worst, because some of his social and political theory would not stand too close scrutiny; because society is not likely to run out of new wants as long as consumption is conspicuous and competitive; and because, as an undergraduate once remarked, democratic government is more than a gathering of benevolent Old Etonians. His best, because of the roving inquiring, intuitive, provocative mind of the man. Should interest rates fall and the working date be shortened to remedy unemployment? If so, get people accustomed to the idea by talking about zero interest and a three-hour day and the terrific problem of leisure! He liked to pose as a prophet of doom, but he really believed in salvation, not by revelation, but by good sense and clear thinking» [p. 153].

Skidelsky descrive il Keynes delle *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, testo che riassume «many of the ambivalences in Keynes's own thinking and psychology», come un

«typical son of England's "educated bourgeoisie": they despised money-making as a career or vocation, though they were not averse to a bit of it on the side. His utopia suggests an enlarged Bloomsbury at the top and bread and circuses for the masses. It is a paradise of leisure. But what will most people do?» [Skidelsky, 1994; p. 237]. «In no other piece of writing does Keynes's ambivalent attitude to capitalism come out so clearly; yet [...] his utopia is not socialist, simply not-capitalist. That is because, like Max Weber, he defines capitalism as a spirit, not as a social system. Whatever happens to property relations, capitalism as such is self-liquidating. Thus beyond Commons's epoch of stabilisation stretches a new age of abundance, when individualism can flourish again, though shorn of the unlovely features associated with its first coming» [Skidelsky, 1994; p. 236].

Nelle *Economic Possibilities* («My purpose in this essay [...] is not to examine the present or the near future, but to disembarass myself of short views and take wings into the future» [Keynes, 1930b; p. 322]) Keynes ricordava l'irrazionale sentimento di pessimismo del tempo, dovuto al chiudersi dell'era di progresso

economico del secolo XIX (descritta nelle prime pagine delle *Conseguenze economiche della pace*). In realtà il declino era sintomo della transizione, spiegava Keynes, verso la nuova era, carica di ulteriori, senza precedenti, possibilità di accumulazione del capitale e della tecnologia. A partire dal XVI secolo, le virtù del *compound interest* avevano compiuto un miracolo; piuttosto, il nuovo male, diverso da quello malthusiano, era da rintracciare nella disoccupazione tecnologica: «But this is only a temporary phase of maladjustment. All this means in the long run that *mankind is solving its economic problem*» [Keynes, 1930b; p. 325]. Il limite dei «bisogni assoluti» poteva essere raggiunto, e in breve tempo; addirittura prima che ve ne sia coscienza, «when these needs are satisfied in the sense that we prefer to devote our further energies to non-economic purposes» [p. 326]. Keynes vincolava la soluzione del problema economico all'assenza di demoni malthusiani di ritorno o di guerre «importanti»:

«assuming no important wars and no important increase in populations, the *economic problem* may be solved, or be at least within sight of solution, within a hundred years. This means that the economic problem is not – if we look into the future – the *permanent problem of the human race*» [Ib.].

Il problema economico diviene, guardando al passato, l'obiettivo principe dell'azione umana: «we have been expressly evolved by nature – with all our impulses and deepest instincts – for the purpose of solving the economic problem» [p. 327]. La soluzione del problema può non essere un vantaggio, nonostante il fatto che «If one believes at all in the real values of life, the prospect at least opens up the possibility of benefit» [Ib.]: per molti, spiega Keynes, il piacere è nell'attesa, e la sua cessazione potrebbe trasformarsi in un *nervous breakdown*. Il brano che Keynes sceglie per argomentare la sua tesi oscilla tra l'ironia e la filosofia: descrive la sfortuna delle mogli delle classi elevate, che - «deprived of the spur of economic necessity» - non possono trarre piacere dal cucinare, pulire e rammendare, e nemmeno sono in grado d'immaginare attività che riservino loro un piacere maggiore. La «donna delle pulizie» attenderà invece un paradiso nel quale potrà riposarsi, «[doing] nothing for ever and ever»; e proverà piacere nell'immaginarsi disposta ad ascoltare i salmi e le dolci musiche che altri, nel paradiso, le offriranno. «Yet it will only be for those who have to do with the singing that life will be tolerable – and how few of us can sing!» [p. 327-28].

Per la prima volta dunque l'uomo sarà costretto ad affrontare il suo «real, permanent problem»: quello di scegliere come utilizzare la sua libertà dalle costrizioni economiche. Potranno risolverlo, e vivere piacevolmente quando verrà l'abbondanza portata dagli «strenuous purposeful money-makers» [p. 328], solo coloro i quali «can keep alive, and cultivate into a fuller perfection, the art of life itself and do not sell themselves for the means of life» (Ib.). Il problema resterà tale per l'«old Adam» (Ib.), per coloro i quali «have been trained too long to strive and not to enjoy» (Ib.). L'abbondanza assegnerà al denaro il suo corretto valore, annullerà l'effetto di finti principi morali eretti a difesa del problema economico, distruggerà quelle pratiche ingiuste di distribuzione della ricchezza ancora oggi utilizzate perché sono «tremendously useful in promoting the accumulation of capital» [p. 329]. Con l'abbondanza, si rivelerà il vero significato della *purposiveness*: e cioè il fatto che «we are more concerned with the remote future results of our actions than with their own quality or their immediate effects on our own environment» [p. 329-30]. Con lo stesso stile iperbolico che ritroveremo in *Art and the State*, Keynes biasima chi «is always trying to secure a spurious and delusive immortality for his act by pushing his interest in them forward into the future» [p. 330]; chi cioè non può esimersi dal venerare il principio del *compound interest* e il suo essere «the most purposive of human institutions» [Ib.]. Chi ama non il suo gatto, ma i micini del suo gatto, e non, a dire il vero, i micini del suo gatto, ma i micini dei micini del suo gatto, «and so on forward for ever to the end of catdom» [Ib.].

Il tempo dell'abbondanza deve comunque ancora venire: «for at least another hundred years we must pretend to ourselves and to everyone that fair is foul and foul is fair» (parole delle *Conseguenze economiche della pace*); l'avarizia e l'usura «can lead us out of the tunnel of economic necessity into daylight» [p. 331], e dovremo ancora venerarli come divinità per qualche tempo. Keynes si correggeva immediatamente, affermando che in realtà, posto che la transizione verso l'era dell'abbondanza non sarà brusca, e anzi avverrà in modo graduale, «it has already begun» (p. 331). Il segnale della maturità dei tempi sarà dato dalla generalizzazione avvenuta della condizione di libertà dalle necessità economiche, della quale sarà a sua volta sintomo il cambiamento «of one's duty to one's neighbour»: «[f]or it will remain reasonable to be economically purposive for others after it has ceased to be reasonable for oneself» [Ib.]. In attesa di quel momento,

«there will be no harm in making mild preparations for our destiny, in encouraging, and experimenting in, the arts of life as well as the activities of purpose. But, chiefly, do not let us overestimate the importance of the economic problem, or sacrifice to its supposed necessities other matters of greater and more permanent significance. It should be a matter for specialists – like dentistry. If economists could manage

to get themselves thought of as humble, competent people, on a level with dentists, that would be splendid!» (p. 332).

Secondo Vicarelli [1989], le *Economic Possibilities for Our Grandchildren* sono rappresentative dell'ottimismo del Keynes del *Treatise on Money* (laddove dichiarava necessaria la stabilità del potere d'acquisto, e sperava nella trasformazione del tasso di accumulazione del capitale in affare di stato, così da sottrarne la definizione al "capriccio individuale"): la disoccupazione tecnologica non può che essere un problema temporaneo, poiché «quando concretamente si manifesterà [la caduta del tasso di profitto], ciò vuol dire che sarà stato raggiunto il "paradiso terrestre"» [Vicarelli, 1989; p. 121]. A differenza di Marx o di Ricardo, Keynes non crede che «l'essenza del sistema capitalistico [sia] la creazione continua di nuovi bisogni da soddisfare, e quindi la creazione di sempre nuove possibilità di investimento, in un processo di sviluppo in cui l'accumulazione del capitale non può arrestarsi senza che si frantumi la struttura stessa del sistema» [ib.]. La fiducia negli effetti positivi dell'accumulazione del capitale lo contraddistingue dagli economisti classici: è convinto del fatto che «il progresso tecnico e le trasformazioni istituzionali della società spostino verso l'alto la redditività del capitale, rovesciando la tendenza contraria associata alla crescita puramente quantitativa del capitale stesso» [p. 119].

3.2 Il problema economico nelle "sociopolitical speculations"

Come ricorda Moggridge, un necessario precedente delle tesi delle *Economic Possibilities* è da rintracciare nella condanna dell'amore per il denaro esposta nei suoi commenti sull'esperimento sovietico [Keynes, 1925], così come nel giudizio sul capitalismo offerto in *The End Of Laissez-Faire*:

«For my part I think that capitalism, wisely managed, can probably be made more efficient for attaining economic ends than any alternative system yet in sight, but that in itself it is in many ways extremely objectionable. Our problem is to work out a social organisation which shall be as efficient as possible without offending our notions of a satisfactory way of life» [Keynes, 1926; p. 294].

In effetti, in alcuni appunti del dicembre 1925, relativi all'amore per il denaro [cfr. Skidelsky, 1983; pp. 314-15], Keynes, criticando la standardizzazione del consumo operata da una mentalità scientifica moderna dedita all'eguaglianza e dimentica delle differenze individuali, esprime il suo disagio nell'osservare l'illecita operazione di confronto delle cose reali con il denaro astratto.

«The [...] test of money measurement constantly tends to widen the area where we weigh concrete goods against abstract money. Our imaginations are too weak for the choice, abstract money outweighs them. The sanctification of saving tend dangerously on the side of abstract money. [...] It is not right to sacrifice the present to the future unless we can conceive the probabilities of the future in sufficiently concrete terms, in terms approximately as concrete as the present sacrifice, to be sure that the exchange was worth while» [cit. in Skidelsky, 1994; pp. 240-41].

Compare il tema dello scambio tra presente e futuro, e dunque del sacrificio del primo a vantaggio del secondo, poi ripreso più avanti (cfr. oltre):

«We ought more often to be in the state of mind, as it were, of not counting the money cost at all. [...] We want to diminish, rather than increase, the area of monetary comparisons. The fluctuations of history [are] due to the fact that the social system which is economically efficient is morally inefficient. The Babylonian economy raises states to great affluence and comfort and then leads to their collapse for moral reasons. The fundamental problem ... is to find a social system which is efficient economically *and* morally» [Ib.].

Le questioni affrontate nelle *Economic Possibilities* erano anticipate nella *Short View of Russia* laddove Keynes osservava che l'accumulazione di capitale avrebbe permesso alle questioni morali di sostituire le sino ad allora più urgenti questioni economiche. Il capitalismo moderno, osservava, è «absolutely irreligious, without internal union, without much public spirit, often, though not always, a mere congeries of possessors and pursuers. Such a system has to be immensely, not merely moderately, successful to survive» [Keynes, 1925; p. 267]. Quella del diciannovesimo secolo fu in sostanza l'illusione del successo del capitalismo.

«We used to believe that modern capitalism was capable, not merely of maintaining the existing standards of life, but of leading us gradually into an economic paradise where we should be comparatively free from economic cares. Now we doubt whether the business man is leading us to a

destination far better than our present place. Regarded as a means he is tolerable; regarded as an end he is not so satisfactory» (p. 268).

Keynes condannava moralmente la separazione tra economia e religione, ciò che hanno fatto il protestante da un lato, e il «believer in progress» [p. 269] dall'altro lato. Il primo argomentando in favore dell'appartenenza dell'economia alla terra e della religione al cielo, il secondo credendo che l'economia fosse lo strumento che il progresso utilizza per portare il cielo sulla terra. Il paradiso sarà dunque *altrove* per il protestante, e *dopo* per il «believer in progress». La terza posizione, quella keynesiana, ritiene che il paradiso non sia né altrove né dopo, e dunque «it must be here and now or not at all» [Ib.]. «If there is no moral objective in economic progress, then it follows that we must not sacrifice even for a day, moral to material advantage – in other words, that we may no longer keep business and religion in separate compartments of the soul» [Ib.]. *Essays in Persuasion*, il «best single-volume introduction to his ideas» [Moggridge, 1992; p. 530] contiene una serie di articoli definiti dall'autore altrettanti «croakings of a Cassandra who could never influence the course of events in time» [Keynes, 1931c; p. xvii]; tra questi, compaiono anche le *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, in una sezione intitolata *The Future*. Qui Keynes «is looking into the more distant future, and is ruminating matters which need a slow course of evolution to determine them» [p. xviii].

«And here emerges more clearly what is in truth his central thesis throughout – the profound conviction that the economic problem, as one may call it for short, the problem of want and poverty and the economic struggle between classes and nations, is nothing but a frightful muddle, a transitory and an *unnecessary* muddle. For the western world already has the resources and the technique, if we could create the organisation to use them, capable of reducing the economic problem, which now absorbs our moral and material energies, to a position of secondary importance. [...] the author [...] believes that the day is not far off when the economic problem will take the back seat where it belongs, and that the arena of the heart and head will be occupied, or reoccupied, by our real problems – the problems of life and of human relations, of creation and behaviour and religion» [Ib.].

Sarà l'ottimismo dell'ipotesi a tramutarla in realtà. Nella fase di transizione, la maggiore difficoltà sarebbe stata nella resistenza al pensare all'avvenire, e nel decidere come impiegare «our regained freedom of choice» [p. xix]. Tra gli *Essays in Persuasion*, compariva anche l'intervento a sostegno del partito di Lloyd George, scritto con Henderson. I due economisti condannavano l'atteggiamento del governo e la sua filosofia del «You must do not anything» [[Keynes, 1929; p. 124]:

«Negation, restriction, inactivity – these are the government's watchwords. [...] But we are not tottering to our graves. We are healthy children. We need the breath of life. There is nothing to be afraid of. On the contrary. The future holds in store for us more wealth and economic freedom and possibilities of personal life than the past has ever offered. There is no reason why we should not feel ourselves free to be bold, to be open, to experiment, to take action, to try the possibility of things» [Keynes, 1929; p. 125].

Ancora nel 1931, in un discorso tenuto alla *Society for Socialist Inquiry and Propaganda*, Keynes affrontava la tematica del «problema economico». Negli appunti, poi pubblicati sotto il titolo *The Dilemma of Modern Socialism*, Keynes illustrava la sua via al socialismo:

«I should like to define the socialist programme as aiming at political power, with a view to doing in the first instance what is economically sound, in order that, later on, the community may become rich enough to *afford* what is economically unsound. My goal is the ideal; my object is to put economic considerations into a back seat; but my method at this moment of economic and social evolution would be to advance towards the goal by concentrating on doing what is economically sound» [Keynes, 1932; p. 34].

Altri preferiscono invece rivolgersi all'*economically unsound* perché ritengono che questa sia la via per giungere al potere, e che il nuovo, migliore sistema non possa che nascere dal funerale dell'ordine esistente. In ciò sbagliano: «For it will have to be on the basis of increased resources, not on the basis of poverty, that the grand experiment of the ideal republic [quella che Keynes collocava «all'estrema sinistra della volta del cielo»] will have to be made. I do not overlook the difficulty of getting up steam when things are going reasonably well. But I consider that precisely *that* is the problem to be solved» [pp. 34-35]. Concentrarsi sull'*economically sound* «is the best contribution which we of today can make towards the attainment of the ideal» [p. 38]: e ciò perché, da un lato, il *practical* (controllo centrale degli investimenti, distribuzione del reddito così da fornire il potere d'acquisto necessario per l'enorme potenziale produttivo moderno) e l'*ideal* non sembrano oggi in contraddizione, e anzi paiono avvicinarsi sempre più; dall'altro, perché le possibilità

di riuscire possedute dal motivo pratico sono alte: «it may be capable of solving once for all the problem of poverty» [p. 37]. Ciò avverrebbe se fosse eliminato il *gap* tra l'«economic technique» (l'organizzazione generale delle risorse) e l'«engineering and distributive technique» (le moderne tecniche produttive): «For the next twenty-five years in my belief, economists, at present the most incompetent, will be nevertheless the most important, group of scientists in the world. And it is to be hoped – if they are successful – that after that they will never be important again» [p. 37].

3.3 La lettera a Hayek

Nel memorandum *Our Overseas Financial Prospects*, fatto circolare immediatamente dopo la resa del Giappone e l'avvio dello *Stage III*, il Keynes delle *Economic Possibilities for Our Grandchildren* si dichiarava sicuro di poter evitare una “financial Dunkirk” per il suo paese, a condizione che l'America fosse disposta a sostenerne lo sforzo:

«Beyond question we are entering into the age of abundance. [...] The time may well come – and sooner than we yet have any right to assume – when the sums which now overwhelm us may seem chicken-feed, and an opportunity to get rid of stuff without payment a positive convenience» (p. 411).

Sulla via per Bretton Woods, Keynes aveva scritto a Hayek per commentare *The Road to Serfdom*, e lodarla dal punto di vista morale e filosofico; il dissenso restava sulla «plenty just around the corner» [Keynes, 1944; p. 385]. Hayek accusava Keynes di promuovere, all'interno del suo tentativo di riforma del sistema capitalistico, una sorta di “economia dell'abbondanza”¹. Come osservano Carabelli e De Vecchi [1999; p. 282, «Keynes expects that everyone should be guaranteed not only freedom, in the sense of protection from the arbitrary will of others, but also the freedom from necessity, or, rather, from limits which, in different ways, restrict the possibility of individual choice of ends. Being free now means having the power to use the necessary means to satisfy such material needs as a given society holds to be primarily, and to consider ends, above all non-material ends, which were previously unknown». Ma per Hayek, l'operazione di Keynes equivaleva a imporre una scala di valori arbitrariamente scelta. Così Keynes:

«would it not be more in line with your general argument to urge that the very fact of the economic problem being more on its way to solution than it was a generation ago is in itself a reason why we are better able to afford economic sacrifices, if indeed economic sacrifices are required, in order to secure non-economic advantages?» [Keynes, 1944; p. 385].

Di qui l'ormai consueta critica rivolta ai “pianificatori” socialisti: «They ask us to concentrate on economic conditions more exclusively than in any earlier period in the world's history precisely at the moment when by thier own showing technical achievement is making this sacrifice increasingly unnecessary. This preoccupation with the economic problem is brought to its most intense at a phase in our evolution when it is becoming ever less necessary» [Keynes, 1944; p. 386]. Dal *suo* punto di vista, argomentava Keynes, Hayek ha ragione, nel combattere la pianificazione: è un sacrificio non necessario della libertà, compiuto in nome di una presunta maggiore efficienza tecnica. Non necessario, poiché il progresso tecnico è tale da permettere anche a una società meno incline all'economia di piano di avanzare sulla strada della risoluzione del problema economico. Forse non è questione di tracciare una linea che separi la pianificazione dalla libertà, continuava Keynes; le due dimensioni sono irriducibili a una sola, una maggiore pianificazione, e dunque maggiori sacrifici economici, permetteranno alla comunità di godere dei vantaggi non economici propri del mondo libero di Hayek. Eppure l'esistenza di quest'ultimo ne è una precondizione: altrimenti, la pianificazione sarà al servizio del male. Il movimento complesso, a spirale, della linea è evidente dalla critica della via hayeckiana, che pur mirando alla libertà, non permetterà, confondendo l'elemento morale con quello materiale, la realizzazione della sua *moral issue*:

«What we need therefore, in my opinion, is not a change in our economic programmes, which would only lead in practice to disillusion with the result of your philosophy; but perhaps even the contrary, namely, an enlargement of them. [...] No, what we need is the restoration of right moral thinking – a return to proper moral values in our social philosophy» [Keynes, 1944; p. 387];

Sono le stesse parole utilizzate nelle *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, nelle quali quei «most sure and certain principles of religion and traditional value» che occorre ripristinare sono «that avarice is a vice, that the exaction of usury is a misdemeanor, and the love of money is detestable, that those walk most truly

in the paths of virtue and sane wisdom who take least thought for the morrow» [Keynes, 1930b; p. 330-31]. Keynes è costretto, come detto, ad ammettere la necessità di realizzare la riforma in una comunità «who thinks and feels rightly» [Keynes, 1944; p. 387-88]; le istituzioni pubbliche *devono* intervenire, laddove gli individui siano obbligati, a causa dell'incertezza, a rifugiarsi nelle convenzioni, per ridurre i danni che queste ultime potrebbero arrecare al sistema. Il riformatore, lungi dall'essere un violento corruttore (come suggeriva Hayek), sarà semplicemente colui che avrà compreso meglio degli altri «the potential for change in the moral conventions of society itself» [Carabelli and De Vecchi, 1999; p. 291].

In *National Self-Sufficiency* [Keynes, 1933b], Keynes aveva anticipato il tema dello “scambio di sacrifici”:

There was nothing which it was not our duty to sacrifice to this Moloch and Mammon in one; for we faithfully believed that the worship of these monsters would overcome the evil of poverty and lead the next generation safely and comfortably, on the back of compound interest, into economic peace. To-day we suffer disillusion, not because we are poorer than we were – on the contrary, even to-day we enjoy, in Great Britain at least, a higher standard of life than at any previous period – but because other values seem to have been sacrificed and because they seem to have been sacrificed unnecessarily, inasmuch as our economic system is not, in fact, enabling us to exploit to the utmost the possibilities for economic wealth afforded by the progress of our technique, but falls far short of this, leading us to feel that we might as well have used up the margin in more satisfying ways [Keynes, 1933b; p. 242-43].

Anche se la disobbedienza all'*accountant's profit* sarà il primo sintomo del cambiamento di *civilization*, è compito dello stato, più che dell'individuo, modificare i propri criteri. È in fondo lo stesso messaggio che Keynes invierà a Hayek undici anni dopo: poiché il cammino verso la risoluzione del problema economico è comunque segnato, e la Gran Bretagna avanza sul suo tracciato, allora «we are better able to afford economic sacrifices, if indeed economic sacrifices are required, in order to secure non-economic advantages» [Keynes, 1944; p. 385].

«Such was Keynes's end, the solution of economic problem. The means lay in a *managed* capitalism. This involved a rejection of *laissez-faire*» Moggridge [1992; p. 455]. E non solo a livello nazionale, come dimostrano le preoccupazioni del Keynes funzionario del Tesoro durante la Prima Guerra Mondiale. L'opera che lo rese famoso in tutto il mondo intendeva appunto sottolineare la mancata consapevolezza politica delle conseguenze economiche del *settlement* di Versailles: «the fundamental economic problem of a Europe starving and disintegrating before their eyes, was the one question in which it was impossibile to arouse the interest of the Four. Reparation was their main excursion into the economic field, and they settled it as a problem of theology, of politics, of electoral chicane, from every point of view except that of the economic future of the states whose destiny they were handling» (JMK, *The Economic Consequences of the Peace*, CW II, p. 143). Keynes dedicherà gli ultimi anni della sua vita al tentativo di risoluzione del problema, negoziando con gli Americani un nuovo ordine economico internazionale e stabilendo le basi per la rinascita di una Gran Bretagna che aveva esaurito le proprie risorse nello sforzo bellico, finanziando la resistenza degli Alleati contro la Germania. Lo schema di una *International Clearing Union* altro non sarà che un sostegno per l'eliminazione delle *economic anxieties* che aggravano i compiti di sopravvivenza dei paesi, e che soprattutto ne ostacolano il cammino sulla via della risoluzione del problema economico. Quando dovrà illustrare, nel 1943, il *Joint Statement* tra Stati Uniti e Gran Bretagna sul nuovo ordine internazionale (la piattaforma delle negoziazioni di Bretton Woods) alla Camera dei Lords, Keynes concluderà così: «Here is a field where mere sound thinking may do something useful to ease the material burdens of the children of men» [JMK, *From House of Lords Debates*, CW XXV, pp. 269-80, (18 May 1943); p. 280].

3.4 Da Mill, a Marshall, a Keynes

Keynes condivideva con Marshall e con Mill l'idea di uno stretto collegamento «between economic growth and “moral” improvement» [Moggridge, 1992; p. 455]. Nella visione di John Stuart Mill, il temuto *stationary state* che la società avrebbe raggiunto in conseguenza del progresso economico («all progress in wealth is but a postponement of this, and that each step in advance is an approach to it» [Mill, 1961 (1848); p. 746]), sarebbe stato in realtà desiderabile: il fine ultimo del progresso economico, il «best state for human nature is that in which, while no one is poor, no one desires to be richer, nor has any reason to fear being thrust back by the efforts of others to push themselves forward» [pp. 748-49]. A nulla servirà un *progressive state* che non permetta, comunque, il godimento dei suoi benefici a una parte rilevante della popolazione. Occorrerà anzi porre un limite all'accumulazione del capitale, e cioè favorire una legislazione egualitaria, e alla crescita demografica, che costituisce la tradizionale giustificazione della necessità di una crescita costante delle

risorse materiali, e giungere serenamente a stabilire uno *stationary state*; cui per altro non corrisponderà in alcun modo uno stato stazionario del miglioramento umano:

«Under this twofold influence society would exhibit [...] a much larger body of persons than at present, not only exempt from their coarser toils, but with sufficient leisure, both physical and mental, from mechanical details, to cultivate freely the graces of life, and afford examples of them to the classes less favourably circumstanced for their growth. [...] There would be as much scope as ever for all kinds of mental culture, and moral and social progress; as much room for improving culture, and moral and social progress; as much room for improving the Art of Living, and much more likelihood of its being improved, when minds ceased to be engrossed by the art of getting on» [Mill, 1961 (1848); p. 750-51].

Anche Mill, come poi Marshall e Keynes, collegherà il raggiungimento dello stato ideale dell'economia con la riduzione del lavoro umano. Ma il primo effetto della liberazione dal dogma del *progressive state* sarà quello di eliminare «the trampling, crushing, elbowing, and treading on each other's heels, which form the existing type of social life» [p. 748]. Nella visione di Marshall, il progresso economico era accompagnato da un analogo avanzamento morale, consistente in primo luogo nella ridefinizione del rapporto tra l'impegno dell'individuo e i suoi desideri: lo sviluppo dell'attività economica in condizioni di libertà avrebbe contribuito esso stesso al raffinamento delle virtù umane, che a loro volta, chiudendo il cerchio, avrebbero permesso il godimento reale dei frutti del progresso per la società. L'idea era funzionale alla volontà marshalliana di conferire all'economia lo status di

«science of life in its higher rather than low manifestations. And this in turn had the important effect of legitimising the economic organisation which produced these higher qualities. The long-run effect of capitalism, in Marshall's scheme, was to "moralise" wants. As Talcott Parsons put it, "While to some extent, this moral advance facilitates an extension of government functions to a large extent it tends to make them unnecessary and to make a system of economic freedom workable with a minimum of regulation". This is because, with the growth of earnestness, society could increasingly rely on voluntary sacrifices from capitalists and workers to sustain economic progress» [Skidelsky, 1983; pp. 46-47].

In particolare, Marshall illustrerà per esteso il concetto di «Economic Chivalry» - a ideale chiusura dei *Principles of Economics* - il 9 gennaio 1907, in un discorso alla Royal Economic Society. Gli economisti non avevano sufficientemente indagato la natura dei fini ultimi dell'attività economica: la società pareva rendere omaggio solo alla produzione della ricchezza, e non al suo utilizzo. Le classi alte effettuavano così unicamente spese per i *positional needs*. La combinazione del recupero e dell'utilizzo sapiente di tali risorse, con il mantenimento dello stimolo che deriva al *business man* dalla libera attività economica, condurrà verso «new possibilities of a higher life, and of larger and more varied intellectual and artistic activities» [Marshall, 1907; p. 9]. Marshall anticipava l'*incipit* delle *Economic Possibilities* osservando: «Our age is [...] not quite as wasteful and harsh as it is sometimes represented» [p. 13], e tuttavia da un lato restavano ampi margini di miglioramento, dall'altro la società faticava nel ritenere la ricchezza «a thing of which the world may be proud» [Ib.]. Di qui il richiamo all'*economic chivalry*, modellata su quella in vigore nel Medioevo:

«Chivalry in business includes public spirit, as chivalry in war includes unselfish loyalty to the cause of prince, or of country, or of crusade. But it includes also a delight in doing noble and difficult things because they are noble and difficult [...]. It includes a scorn for the cheap victories, and a delight in succouring those who needed a helping hand» [Marshall, 1907; pp. 14].

L'argomento portato da Marshall contro il collettivismo sostiene la necessità dell'*economic chivalry*: finché quest'ultima non sarà pienamente sviluppata, la libera impresa non consentirà all'umanità di raggiungere il suo ideale. In attesa del suo compimento, tuttavia, ogni passo verso il collettivismo sarà fatale: i collettivisti a torto, secondo Marshall, ritengono scontata la presenza dello spirito della *chivalry* nell'animo di tutti i membri della società, senza comprendere che nel regime desiderato, gli uomini si considererebbero trattati ingiustamente nelle loro remunerazioni. Il *chivalrous rich man* dovrà, in particolare, collaborare con lo stato, ovvero cedere all'autorità pubblica le risorse che avrebbero speso in acquisti socialmente inutili, per alleviare le sofferenze dei più deboli, o per ridurre proporzionalmente il tempo di lavoro, o per curare le «amenities of the life outside of the house», o ancora per promuovere le arti, attraverso il mecenatismo e la donazione: «He who devoted his energies to buying good pictures, especially by artists not yet known to fame, and gave them to the public at his death, if not before, would have reaped a good return from his wealth» [p. 27].

L'*economic chivalry* dell'individuo verrebbe al contempo emulata e stimolata dalla comunità intera. Perché ciò avvenga, occorrerà sconfiggere tanto il pessimismo di chi sovrastima l'importanza dei problemi economici dei nostri tempi, spiegava Marshall, quanto, soprattutto,

«that moral torpor which can endure that we, with our modern resources and knowledge, should look on contentedly at the continued destruction of all that is worth having in multitudes of human life, and solace ourselves with the reflection that anyhow the evils of our own age are less than those of the past» [Marshall, 1986 (1920); p. 601].

4. KEYNES PROMOTORE DELLE ARTI

Keynes ha agito in prima persona in qualità di promotore delle arti, spesso con notevole successo. I *Collected Writings* (volume XXVIII) raccolgono gli interventi scritti da Keynes in occasione delle diverse tappe della sua attività di amatore/promotore, documenti naturalmente non dotati, nel loro insieme, di sistematicità. È tuttavia possibile riconoscere alcune tematiche particolarmente sviluppate da Keynes, distinte da quelle affrontate in *Art and the State* – dedicato pressoché esclusivamente ai rapporti tra le arti e l'autorità pubblica dello stato nazionale – ma anche dal punto di vista prettamente teorico, ad esse complementari.

4.1 Il problema economico degli artisti

Nel 1911, Keynes divenne *public buyer* della Contemporary Arts Society, creata nel 1910 con l'obiettivo di acquistare opere d'arte contemporanea che potessero essere esibite o presentate alle gallerie pubbliche; un compito che Keynes continuò a svolgere sino alla morte. Il suo nome, associato a quello degli altri *buyers*, Roger Fry e Clive Bell, avrebbe dovuto costituire una garanzia per i potenziali acquirenti. Fu proprio Roger Fry, all'epoca pittore riconosciuto e critico d'arte apprezzato, a organizzare con l'aiuto di Desmond MacCarthy (un altro "membro" di Bloomsbury), la prima mostra su Manet e i postimpressionisti, a Londra, tra l'8 novembre 1910 e il 15 gennaio 1911. L'esposizione contava, oltre alle opere di Manet, ventuno quadri di Cézanne, trentasette di Gauguin, venti di Van Gogh, alcuni di Matisse, Picasso, Derain. Virginia Woolf descrisse l'evento come il momento di cambiamento del carattere dell'essere umano [cit. in Dostaler, 2005; p. 67]. La seconda esposizione, organizzata con Clive Bell e Leonard Woolf, risale al 1912, e s'incentrò sulle opere di Picasso e Matisse. Nel 1913, Fry creerà l'Omega Workshop, impresa per il sostegno agli artisti meno fortunati, nonché esperimento di fusione tra arte e vita quotidiana ("arte industriale").

Anche se l'apprendistato di Keynes all'arte pittorica è relativamente tardivo, e in esso ha svolto un ruolo importante la relazione con Duncan Grant, la sua collezione di opere inizia prima della grande guerra, con l'acquisto di quadri di artisti conosciuti personalmente. Anche il suo "capolavoro", l'acquisizione della collezione di Degas per conto della National Gallery nel 1918, è in parte merito di Grant, che a Parigi aveva visionato i quadri in questione presso lo studio di Roger Fry. Nel contesto surreale di una Parigi bombardata dal nemico tedesco, Keynes ottiene quattro dipinti di Ingres, due di Delacroix, due di Manet, altrettanti di Gauguin, un'opera di Corot, una di Rousseau, di Forain, di Ricard e alcuni disegni di David, Ingres e Delacroix. Il direttore della National Gallery non concede, pur potendo, il denaro per acquistare opere di Cézanne e di El Greco. Keynes compera inoltre, per la sua collezione, un disegno di Ingres, un piccolo quadro e uno studio di Delacroix, nonché un dipinto di Cézanne. La carriera di collezionista continuerà per tutto il resto della sua vita [cfr. Shone and Grant, 1975]², anche se si tratterà, in fondo, di "acquisti collettivi" per tutti gli amici di Bloomsbury [Dostaler, 2005; p. 422]; e si estenderà dai quadri ai libri [Munby, 1975]³.

Nel 1925, Keynes fondò, insieme a Samuel Courtauld (magnate dell'industria tessile, collezionista d'arte e mecenate), la *London Artists' Association*. Dodici anni prima, alcuni gruppi di pittori avevano dato vita a un'associazione, il *London Group of artists*, con l'intento di contribuire a migliorare lo stato dell'arte nel paese. Gli amici di Keynes, Vanessa Bell, Duncan Grant e Roger Fry, inizialmente esclusi, si associarono nel 1920. Keynes scrisse una prefazione al catalogo dell'esibizione dell'ottobre 1921 [Keynes, 1921], nella quale introduceva il tema del "problema economico" dei giovani artisti: «Not many rich persons in England take much interest in the work of young painters, who are not yet, if they are ever to be, of established reputation in the fashionable world» [Ib., p. 296]. Il problema è racchiuso nella tensione esistente tra i prezzi ai quali il compratore è disposto ad acquistare le opere «merely for the adornment of his house» e l'«appreciable sum» alla quale corrisponde un acquisto in forma di investimento nelle capacità del giovane. E tuttavia, aggiunge Keynes, alcuni artisti del gruppo sono disposti, seguendo la regola che assicura che «it is better to sell pictures cheap than not to sell them at all», a offrire opere a prezzi popolari. In realtà l'"investimento" è

pienamente giustificato: molti degli artisti del gruppo saranno celebrati come i principali esponenti dell'arte britannica del dopoguerra. Inoltre,

«civilised ages have always recognised that a patron of the arts performs for the society he lives in a distinguished and magnanimous function. Without patrons art cannot easily flourish» [Ib.].

Keynes illustrò il progetto ben più ambizioso della *London Artists' Association* nel giugno del 1930, a cinque anni dal suo lancio, in un articolo per la rivista «Studio». L'associazione (i cui membri originari provenivano tutti dal *London Group of Artists*) operava sulla base di «co-operative principles» [Keynes, 1930a; p. 298], nell'intento,

«even if it had no great financial backing, at least to do something to reduce the anxieties of promising painters and perhaps help to get a better market in the long run for their works» [Ib.]⁴.

Secondo Keynes, l'associazione avrebbe potuto garantire agli artisti la “libertà da considerazioni finanziarie pressanti e continue”, assicurando un reddito minimo e «taking upon itself the entire management of the business side of their affairs». Nell'illustrare il *financial side* dell'operazione, Keynes stabiliva alcuni principi di base del suo funzionamento: «It is impossible, in my experience, to go on continually getting financial support for something which is perpetually losing money and present itself as a bottomless sink to friends and supporters who come in enthusiastically at the start» [Keynes, 1930a; p. 299]. L'associazione dovrebbe dunque giungere all'autosufficienza, «being as nearly self-supporting as possible» [Ib.]. Keynes rammentava come l'obiettivo primario restasse quello di coprire le eventuali perdite occorse nel garantire un reddito minimo agli artisti; ciò di cui sarebbero appunto stati responsabili per intero i sottoscrittori, senza alcun aggravio per le spese correnti dell'associazione, altrimenti, di fatto, sarebbero stati gli artisti di successo a corrispondere i redditi di quelli meno quotati sul mercato. La scelta dei membri sarebbe stata di competenza esclusiva degli artisti stessi. I risultati, poteva vantarsi Keynes, erano stati superiori alle previsioni. Invocava la collaborazione dei garanti (che avrebbero dovuto contribuire a eliminare almeno in parte la «precariousness of those whose work has not yet reached the commercial stage and to make disinterested business arrangements» [Keynes, 1930a; p. 304]) e dei *professional dealers*. «The Association is not a charity organisation: it cannot afford entirely to neglect the commercial aspect of pictures» [Keynes, 1930a; p. 305]; un aiuto assolutamente indispensabile, per sostenere gli artisti che ancora non avevano ottenuto l'attenzione dovuta del mercato dell'arte, doveva giungere dagli artisti che meno si sarebbero avvantaggiati, finanziariamente, dalla *membership*. Keynes riflette sulla politica dei prezzi e sulle dinamiche dello “strano” mercato dell'arte:

«Like all creative work where the occupation and the achievements are ends in themselves, painting can never be properly pursued for the express purpose of making money. In a sense an artist is an extraordinarily lucky person if anyone will pay him at all for products which he has probably produced mainly to please himself and as a natural emanation of his personality. “When I get a sum down for a picture,” Walter Sickert is wont to say, “it is as though someone were to pay me for my nail parings.”» [Keynes, 1930a; p. 306].

Al contempo, tuttavia, l'artista vorrebbe ottenere quanto più possibile dalle loro creazioni; per tale motivo sono le persone più difficili da trattare

«in a business way. They do not think about money, and yet they do. And apart from money, they most of them need success and recognition enormously, if life is to be satisfactory» [Keynes, 1930a; p. 307].

Keynes definisce il pubblico, che sembra preferire «useless and hideous objects» [Ib.] alle opere d'arte, «very ignorant and hesitating for the most part. Yet with an immense respect for the prestige of art and anxious at bottom to enjoy and to help – if only that could trust rather more their own – or anyone's – judgement» [Ib.]. Se al rispetto per il prestigio dell'arte si accompagnassero meno riserve nei confronti dell'acquisto di opere, «it would be a great improvement!» [Ib.]. Keynes sarebbe tornato sul tema della politica dei prezzi nel 1931, scrivendo una *Economic Foreword* per il catalogo di una mostra di *flower paintings* della *London Artists' Association* [Keynes, 1931]. Qui consigliava ai membri dell'Associazione di adeguare le proprie richieste alla discesa dei prezzi delle materie prime sul mercato, nella speranza di una loro rapida ricrescita. «Meanwhile I

hope that the artistic public will meet us half way by more than doubling their purchases. Indeed, I venture to beg them to do so!» [Keynes, 1931; p. 308]. Ma il pubblico non verrà incontro alle esigenze dell'Associazione, colpita anch'essa dalla depressione; e nell'ottobre del 1933, le sue attività termineranno.

Negli anni '30, Keynes si era occupato della Camargo Society, cui spettava il compito di ravvivare i cartelloni delle performances teatrali dopo la morte di Diaghilev (1929) e di Anna Pavlova (1931), fino a divenirne tesoriere onorario, dopo una crisi finanziaria. L'interesse di Keynes per la Camargo era almeno in parte dovuto, naturalmente, al coinvolgimento della moglie Lydia Lopokova, consulente coreografica della società. Ma il suo amore per il teatro è molto antico: il balletto lo attraeva particolarmente, poiché capace di fondere danza, musica e pittura. Keynes scriverà nel corso degli anni numerose recensioni di rappresentazioni per «The Nation and Athenaeum». Si appassionerà egualmente alla musica classica e all'opera, arrivando a suggerire le proprie intuizioni alla BBC.

Nel 1931 Keynes si rivolgeva ai membri della Camargo per sollecitare il rinnovo delle sottoscrizioni. L'attività era stata organizzata in economia, spiegava: nessun compenso (se non retribuzioni nominali), era stato versato per gli «artistic services» [Keynes, 1931b; p. 319]. La tendenza doveva essere riversata: «Opportunities for such craftsmen to earn an adequate income are infrequent nowadays and it would be more satisfactory if selection by the Camargo Society carried with it a reasonable remuneration» [Ib.]. Una sottoscrizione più ampia, in termini di risorse finanziarie, avrebbe conferito alla società una capacità progettuale. Il «The New Statesman and Nation» avanzò critiche, recensendo la *Society's gala performance*, organizzata al Covent Garden in occasione della World Economic Conference, per la scelta delle opere, *Coppelia* e il *Lago dei Cigni*, e cioè due «classici», in luogo di balletti, a detta del giornale più conformi agli scopi originari della Società. Keynes replicò osservando che i critici erano vittime della «meanness and indignity of the modern age, when the idea of doing anything except on commercial criteria fills our civic moralists with horror» [Keynes, 1933a; p. 320]; l'idea che le due opere rappresentassero un tradimento del *modern ballet* «can only occur to a mind which sees everywhere some occasion for grievance or competition – emotions so out of place, though, unluckily, so usual in the enterprises of art» [Keynes, 1933a; p. 322]. Al termine della stagione, Keynes giustificò la collaborazione con la Vic-Wells Company di Ninette de Valois in base alla comunanza di obiettivi: «to fill the gap [creato dalla scomparsa di Diaghilev e Pavlova] so as to provide opportunities for dancers and choreographers living in London, and thus to keep alive traditions too easily lost» [Keynes, 1933b; p. 322]. Anzi, la Camargo Society si sarebbe d'ora in poi preoccupata di produrre a sue spese, di tanto in tanto, uno spettacolo di balletto da aggiungere al repertorio della Vic-Wells Company, raggiungendo in tal modo un duplice obiettivo: innalzare la qualità delle *performances* in Londra evitando la dispersione di talenti, e sostenere lo sforzo della Vic-Wells Company, sollevandola per quanto possibile da considerazioni di tipo puramente finanziario.

4.2 Arte, educational purposes e public entertainment

A Keynes si deve la creazione dell'Arts Theatre of Cambridge, il cui spettacolo di apertura si tenne la sera prima della pubblicazione della *General Theory*, il 3 febbraio 1936. La città di Cambridge tornò così a possedere un *commercial theatre*. La Arts Theatre of Cambridge Limited venne fondata nel dicembre 1934, avendo Keynes già ottenuto dal King's College l'autorizzazione a creare il teatro all'interno dei suoi spazi. Il supporto finanziario sperato non fu raggiunto, motivo per il quale Keynes acquistò azioni per diecimila sterline, e prestò 17.450 sterline alla compagnia (alla moglie spiegò: «The greatest comfort of all, I think, from having some money is that one doesn't need to badger other people for it!» [cit. in Moggridge, 1992; p. 588]). Keynes scrisse una lettera al sindaco di Cambridge per comunicare di aver donato il teatro a un *charitable trust*: «my purpose was the promotion of the arts of drama, cinema, ballet and music at Cambridge in a suitable home and under management which could maintain standards of educational purposes worthy of the town and the University» [Keynes, *Letter to the Mayor of Cambridge*, CW XXVIII, 23 April 1938, pp. 354-56 (p. 354)]. Keynes s'impegnava inoltre a versare una cifra pari a 5.000 sterline nei successivi sette anni per l'acquisto di 5000 azioni privilegiate, non emesse. L'ipoteca della Barclays Bank (12000 sterline) permetterà all'Arts Theatre di rimborsare il prestito senza interessi concesso dall'economista. Nell'opuscolo di presentazione della prima, ricorda Norman Higgins (fondatore del Cosmopolitan Cinema di Cambridge; a lui Keynes e la compagnia avevano affidato la gestione del teatro), Keynes spiegava che l'obiettivo dell'attività del teatro sarebbe coinciso con «the entertainment of the University and the Town» [Higgins, 1975; p. 274]. La trasformazione del «The Arts Theatre, Cambridge, Limited» in *trust* comportò l'esenzione dall'*entertainment duty*, grazie alle attività educative svolte (durante la guerra, il teatro organizzò spettacoli cui assistevano, grazie a posti riservati, studenti e giovani). L'iniziativa ricorda quella attuata negli anni Trenta su suggerimento di Duncan Grant: la predisposizione presso l'Università di Cambridge di una

pinacoteca nella quale gli studenti avrebbero potuto richiedere in prestito, in cambio di una quota di abbonamento annuale minima, disegni e acquerelli per abbellire le loro stanze.

Nell'ottobre del 1941, Keynes divenne – su richiesta del Primo Ministro Bevin – amministratore della National Gallery. Pochi mesi dopo fu nominato alla presidenza del CEMA, il *Council for the Encouragement of Music and the Arts* (istituzione del tipo di quelle che negli anni Ottanta sarebbero state designate con l'acronimo “quango”, *quasi autonomous non-governmental organisation*), su proposta del Ministro per l'Educazione. Il Council (all'epoca ancora “Committee”) era stato istituito nel gennaio 1940 dal Pilgrim Trust, allo scopo di ovviare alla sospensione delle arti “proclamata” dalla guerra; nel tempo, il Tesoro aveva sottoscritto un contributo pari a quello iniziale del Pilgrim (25000 sterline); il CEMA era dunque finanziato dai due organismi quando Keynes ne aveva assunto la presidenza; al momento della sua morte, il Council era sostenuto interamente dal Tesoro. Il CEMA, nelle parole di Keynes (che in precedenza non aveva perso l'occasione di criticarne il funzionamento: a sua detta, l'organismo era colpevole di aver privilegiato le *tournées* di artisti amatoriali, e di non aver dunque offerto garanzie alle compagnie professionali già affermate), avrebbe dovuto portare «music, drama and pictures to places which otherwise would be cut off from all contact with the masterpieces of happier days and times: to air-raid shelters, to war-time hostels, to factories, to mining villages [...] the duty of C.E.M.A. was to maintain the opportunities of artistic performance for the hard-pressed and often exiled civilians» [Keynes, 1945b; p. 367]. La nomina di Keynes coincise con la scelta dell'istituto di risolvere il conflitto tra le attività di “servizio sociale” destinato a sollevare il pubblico delle rappresentazioni, principalmente amatoriali, dalla materialità della guerra, e il sostegno ben più rilevante offerto a compagnie professionali («[t]here was a built-in conflict between the claims of art and those of social service, and in the lifetime of C.E.M.A. it was never fully resolved» [Glasgow, 1975; p. 262]). Gli inizi del CEMA furono contrassegnati dalla prevalenza del primo obiettivo sul secondo; l'avvento di Keynes spostò l'ago della bilancia («[w]hat he did, as his consistent policy, was to guide the Council towards giving more attention to the arts as such» [Glasgow, 1975; p. 263]).

White, *Assistant Secretary* del CEMA ai tempi in cui Keynes ne divenne presidente, ricorda [White, 1972] alcuni contrasti tra quest'ultimo e W.E. Williams, organizzatore dell'*exhibitions service* “Art and the People”, lanciato negli anni Trenta con il British Institute of Adult Education e sostenuto dal CEMA. Il programma continuò anche sotto la presidenza di Keynes; molti anni dopo, Williams rese noti i contrasti avuti con Keynes: «He thought that this was wholly unnecessary, because he believed that visitors could and should do their own interpretation. There was, alas, in this great scholar and art connoisseur a streak of donnish superiority, and a singular ignorance of ordinary people»⁵. Nonostante le parole di Williams rivelino un'acredine probabilmente mai superata, è da rimarcare l'accento posto sulla necessità che i visitatori elaborassero interpretazioni soggettive. Ciò non esclude evidentemente alcun intento educativo, ma sottolinea le convinzioni di Keynes relative alla fruizione dell'arte come manifestazione di partecipazione a una comunità di amatori, disposti a “mettere in gioco” il proprio pensiero di fronte alla rappresentazione artistica. Keynes contribuì a modificare la modalità di sostegno offerto alle arti dal CEMA: dalla sponsorizzazione alla fornitura di una garanzia contro le perdite, sulla base dei redditi e delle spese attese, e dunque stabilite *ab initio*. L'atteggiamento generale del Council caratterizzò il CEMA di Keynes, e l'Arts Council dopo la sua morte, almeno per un determinato periodo [Moggridge, 2005; p. 548]. Keynes non si astenne dall'assegnare un peso alle sue preferenze, nella scelta dell'Arts Council. Nell'atto di costituzione, si nota come l'obiettivo dell'istituzione sia quello di promuovere «a greater knowledge, understanding and practice of the fine arts exclusively», e «to increase the accessibility of the fine arts to the public», e ancora «to improve the standard of execution of the fine arts» [cit. in Moggridge, p. 552]. Il *trade-off* tra conoscenza e accessibilità veniva dunque risolto a favore della prima, anche se l'accessibilità poteva vantare la preminenza sull'obiettivo di migliorare gli standard di esecuzione.

Keynes riuscì a salvare il Theatre Royal di Bristol, il più antico teatro britannico (1766), scampato ai bombardamenti della guerra, dalla sua distruzione per costruire un magazzino. La svolta nei confronti delle *arts as such* deve ancora manifestarsi: qui l'intento di Keynes, secondo Glasgow (segretaria del CEMA quando Keynes ne assunse la presidenza), era quello di fornire divertimento e piacere, piuttosto che educazione. Anzi, combatté contro la tendenza a considerare degne di supporto pubblico solo le rappresentazioni “in perdita” dal punto di vista economico: «the box office, he would say, was not an entirely despicable measure of value» [Glasgow, 1975; p. 265]. Il teatro riaprì nel 1943; per l'occasione, Keynes pubblicava un articolo su «The Times» [Keynes, 1943], polemizzando con il suo paese, incapace di preservare un monumento nazionale di tale importanza. La stessa critica espressa nel 1938: «Are we, alone of ages, countries and civilisations, to leave no national monument behind us, except perhaps a bomb-proof shelter – and even about that our careful Government seems to hesitate? [...] in this country national institutions have often to come into being through private effort » [Keynes, 1938a; p. 358]. Il CEMA

assumeva un nuovo ruolo: «This is a new departure for C.E.M.A., and creates a precedent in the relation of the state to the theatre which deserves to be recorded» [Keynes, 1943; p. 359]. Anche se il Council dipendeva finanziariamente *in toto* dal Tesoro, e riconosceva l'autorità del presidente del *Board of Education*, «it has, I am thankful to say, an undefined independence, an anomalous constitution and no fixed rules, and is, therefore, able to do by inadvertence or indiscretion what obviously no one in his official senses would do on purpose» [Keynes, 1943; p. 360]. Le attività del CEMA sono in evoluzione, spiegava Keynes: *The Arts in War-Time* configuravano una sorta di «national service» [Ib.] al quale dovevano contribuire, per tramite del Council, tutte le compagnie, «for the enlargement of public content in time of war. But we also seek, and increasingly, to aid all those who pursue the highest standards of original composition and executive performance in all branches of the arts to carry their work throughout the country, and to accustom the great new audiences which are springing up to expect and to approve the best» [Keynes, 1943; pp. 360-61]. Anche in tale occasione, Keynes ribadiva l'importanza della tutela della libertà artistica:

«Our policy is to be satisfied with their work and purpose in general terms, and to leave the artistic control with the companies and individuals concerned; and they, with the plays, pictures, and concerts they offer, may be as many and as various as there are individuals of genius and good will» [Keynes, 1943; p. 361].

Keynes dichiarava il suo stupore per le dimensioni della domanda popolare per rappresentazioni artistiche, tale da impedire perdite rilevanti per le compagnie che presentassero opere teatrali di prestigio nelle grandi città britanniche. Il problema era costituito piuttosto dall'assenza di un numero adeguato di strutture per portare in scena tali opere: la spesa necessaria non sarebbe stata improduttiva, e in ogni caso «we do have to equip, almost from the beginning, the material frame for the arts of civilisation and delight». Di qui il suggerimento di trasformare il Council in una struttura permanente⁶.

«If with state aid the material frame can be constructed, the public and the artists will do the rest between them. The muses will emerge from their dusty haunts, and supply and demand shall be their servants. To begin the good work, let us build temples for them as our memorial to the gallant endurance of Plymouth and Coventry and the rest, and of old London herself. Or to use language clearer to the departments concerned – let us give this bottleneck a high priority» [Keynes, 1943; p. 361-62].

Keynes dichiarò la sua contrarietà alle economie nell'arte nella prefazione a un catalogo di una mostra del CEMA, nell'estate del 1945, di libri francesi illustrati pubblicati negli ultimi cinquant'anni, esposizione dall'alto valore simbolico, oltre che artistico, la Francia essendosi liberata dall'occupazione nazista. Ancora una volta, il tono è ironico: il «cry for austerity» tipico dell'epoca avrebbe fatto apparire virtuosi «those wretches, who like it as such» [Keynes, 1945a; p. 365], e dunque i più entusiasti della magnificenza delle opere in mostra. «But the sight of these books will at least encourage us to insist that we should forget austerity and “war emergency agreements” at the earliest possible moment, and that there are such things as false economies in knowledge and the civilising arts, which in fact use up an infinitesimal quantity of materials in relation to their importance in the national life and the comfort they can give to the individual spirit» [Keynes, 1945a; pp. 365-66].

Il 12 giugno 1945, il Cancelliere dello Scacchiere annunciò la trasformazione del CEMA nell'*Arts Council of Great Britain*, e dunque il conferimento di un carattere permanente alle attività tradizionalmente svolte dal CEMA. Keynes (che aveva preparato un memorandum dal titolo *Proposals for the Re-organisation of CEMA as a Permanent Peace-Time Body* già nell'estate del 1944, al ritorno da Bretton Woods) concesse un'intervista sul tema, poi pubblicata da «The Listener» il 12 luglio [Keynes, 1945b]. L'occasione per l'ambizioso rinnovamento giungeva quando ancora Keynes si trovava nel New Hampshire: la sua nomina a presidente del consiglio d'amministrazione della Royal Opera House, Covent Garden. La trasformazione del CEMA in Arts Council seguiva le modifiche occorse nel corso del tempo nelle attività stesse del primo: «At start our aim was to replace what war had taken away; but we soon found that we were providing what had never existed even in peace time» [Keynes, 1945b; p. 367]. L'Arts Council sarà un'istituzione permanente, «independent in constitution, free from red tape, but financed by the Treasury and ultimately responsible to Parliament» [Keynes, 1945b; p. 368]. Keynes definisce «strana» la modalità di patrocinio, di sostegno, all'arte sviluppatasi in Gran Bretagna; ma almeno «the public exchequer has recognised the support and encouragement of the civilising arts of life as part of their duty» [Ib.].

L'Arts Council si porrà come obiettivo il piacere estetico del pubblico; «it will be you yourselves», spiega Keynes a coloro che vorranno imparare le regole del nuovo “gioco”, «who will by your patronage decide in the long run what you get» [Keynes, 1945b; p. 369]. Un gioco del quale evidentemente si sentiva

l'assenza, dato il recente scoppio della domanda «for serious and fine entertainment» [Ib.]; al successo ha contribuito la BBC, «by forming new tastes and habits and thus enlarging the desires of the listener and his capacity for enjoyment» [Ib.]. La ricostruzione, al termine della guerra, dovrà essere anche quella di strutture nelle quali possano essere allestite le mostre e riprodotte le opere. Bisognerà assegnare la giusta importanza alla creazione di spazi per la convivenza sociale, quali appunto quelli destinati ad accogliere le manifestazioni artistiche; Keynes oppone anche metaforicamente gli spazi del giorno, della vita, a quelli della notte e del sonno: «The re-building of the community and of our common life must proceed in due proportion between one thing and another. We must not limit our provision too exclusively to shelter and comfort to cover us when we are asleep and allow us no convenient place of congregation and enjoyment when we are awake» [Keynes, 1945b; p. 370]. L'Arts Council si preoccuperà di “disperdere” il più possibile l'arte nelle diverse zone del paese, collaborando a livello locale, agendo da promotore della creatività presente in ogni città: sostenendo ad esempio la costruzione di teatri che possano essere animati da compagnie appunto sorte *in loco*. «There could be no better memorial of a war to save the freedom of the spirit of the individual» [Keynes, 1945b; p. 371], sentenzia Keynes sperando che ogni città realizzi i propri «common group of buildings for drama and music and art». «We look forward to the time when the theatre and the concert-hall and the gallery will be a living element in everyone's upbringing, and regular attendance at the theatre and concerts a part of organised education» [Ib.]. Un programma regionalista, secondo il quale nessuno standard metropolitano in particolare dovrebbe godere di eccessivo prestigio: «Death to Hollywood» è lo slogan che chiude il paragrafo, suscitando le ire della United Artists Corporation (Keynes ritratterà in una lettera al «The Times» [Keynes, 1945c]: avrebbe dovuto scrivere piuttosto, per confermare la sua prospettiva regionalista, «Hollywood for Hollywood!»). Quando Keynes morirà, l'Arts Council poteva vantare un *official grant* di 320000 sterline, e per il biennio 1948-50 ne era stato approvato uno di 400000: un volume di risorse quadruplicato, rispetto a quello con il quale Keynes aveva assunto la presidenza del CEMA.

4.3 Il dono dell'arte

Mary Glasgow ritiene che il tratto caratteristico del pensiero-azione di Keynes in merito alla promozione delle *arts* sia «the insistence that artists must be allowed freedom in their own sphere» [Glasgow, 1975; p. 261]. A ciò corrispondeva il pieno godimento dell'esperienza libera di Keynes in qualità di amatore dell'arte: «One of the nicest thing about working for him was witnessing the enjoyment he got from the arts. The words “enjoyment” and “fun” appear again and again in his letters» [Glasgow, 1975; p. 265]. Nei paragrafi immediatamente successivi alla *pars destruens* di *Art and the State* [Keynes, 1936a], Keynes accenna alle potenzialità sociali delle arti, e anzi delle «ephemeral ceremonies, shows and entertainments in which the common man can take his delight and recreation after his work is done» [Keynes, 1936; p. 344]. Il miracolo delle arti consiste nel permettere all'uomo comune di considerarsi (*feel*) «one with, and part of, a community, finer, more gifted, more splendid, more care-free than he can be by himself» [Ib.]. In *My Early Beliefs*, come detto, Keynes criticherà le sue convinzioni giovanili per l'essere fondate su di una concezione aprioristica, e soprattutto lacunosa, della natura umana.

«In short, we repudiated all versions of the doctrine of original sin, of there being insane and irrational springs of wickedness in most men. We were not aware that civilisation was a thin and precarious crust erected by the personality of the will of a very few, and only maintained by rules and conventions skilfully put across and guilefully preserved» [Keynes, 1938a; p. 447]. «[I]n addition to the values arising out of spontaneous, volcanic and even wicked impulses, there are many objects of valuable contemplation and communion beyond those we knew of those concerned with the order and pattern of life amongst communities and the emotions which they can inspire» [Keynes, 1938a; p. 449].

L'obiettivo polemico, in *Art and the State*, è l'argomento utilitaristico, la “causa” del successo finanziario: «The exploitation and incidental destruction of the divine gift of the public entertainer by prostituting it to the purposes of financial gain is one of the worser crimes of present-day capitalism» [Keynes, 1936; p. 344]. Tra gli obiettivi dell'artista non compare la motivazione finanziaria. L'artista oscilla tra l'«economic imprudence», spinta sino al ripudio di un legame tra la sua attività e il denaro, e un'«excessive greediness», che gli impedisce di considerare adeguata qualsiasi ricompensa per le sue opere. «He needs economic security and enough income, and then to be left to himself, at the same time the servant of the public and his own master» [Ib.]. L'aiuto che la società dovrà fornire all'artista è, una volta acquisita la sicurezza economica, di ordine non materiale:

«[...] he needs a responsive spirit of the age, which we cannot deliberately invoke. We can help him best, perhaps, by promoting an atmosphere of openhandedness, of liberality, of candour, of toleration, of experiment, of optimism, which expects to find some things good. It is our sitting tight-buttoned in the present, with no hope or belief in the future, which weighs him down» (*Ib.*, pp. 344-45).

Descrivendo il progetto della *London Artists' Association*, Keynes definisce il lavoro creativo come quell'attività «where the occupation and the achievements are ends in themselves» [Keynes, 1930a; p. 306]. L'artista realizza opere, continuava Keynes, «as a natural emanation of his personality. "When I get a sum down for a picture," Walter Sickert is wont to say, "it is as though someone were to pay me for my nail parings."» [*Ib.*]. Le parole del Keynes di *Art and the State* relative agli artisti contengono molti riferimenti al dono, persino letterali (*gifted* – che in realtà significa "dotato", ma – per motivi non casuali – il termine è lo stesso che si utilizza per il dono⁷, "gift"; *divine gift*). Ciò che più conta, la riflessione proposta è sorprendentemente simile, nei suoi contenuti, a quella degli studiosi che si occupano della persistenza del dono nella società contemporanea [Godbout, 2004, 2002; Hyde, 2005 (1983)].

Anche se la sua attività mantiene diversi caratteri comuni con quella del ricercatore-scienziato, l'artista non è un lavoratore professionista: per tale motivo non può sfuggire al giudizio del "pubblico", ed è costretto a partecipare al "mercato dell'arte". Naturalmente, l'opera d'arte è una merce di un tipo diverso (e per certi versi non lo è nemmeno) da quelle comunemente scambiate sul mercato: secondo Hyde [2005 (1983)], l'opera d'arte partecipa al contempo di due economie, quella del mercato e quella del dono. Il sogno dell'artista (in particolare quello d'avanguardia, il cui "successo" viene paradossalmente misurato sulla base della contrarietà del giudizio del pubblico), non condizionato da preoccupazioni utilitaristiche, è in effetti quello di «fabriquer un produit en indépendance totale à l'égard du client» [Godbout, 2004; p. 415]. Il vero artista riesce a vendere le sue opere senza vendere se stesso, senza "vendersi": senza prostituirsi, appunto. Da qui deriva il "problema economico" dell'artista: un artista di successo non potrà provvedere al proprio sostentamento, se non in minima parte, con il ricavato della vendita di opere d'arte. La produzione dell'artista si situa all'opposto, nell'ideale continuum, della moderna produzione d'impresa: per l'estrema importanza, da un lato, riconosciuta al "processo" di produzione; e per il legame, dall'altro, cui l'artista dà vita con il pubblico. Nelle parole di Godbout:

«Dans le système artistique [...] le client partage les valeurs du producteur. Il aime penser qu'en se procurant une œuvre (on ne parle même plus ici de «produit») il participe d'une quelconque façon à la communauté des artistes. Aimant l'art et encourageant les artistes, il se sent lui-même un peu artiste. Le client ne peut pas modifier le produit» [Godbout, 2004, p. 417].

Per tale motivo, una persona appassionata d'arte viene definita "amatore"; un termine altrimenti quasi dispregiativo, in un contesto mercantile. L'artista nega il divario che dovrebbe separarlo dal pubblico della sua opera e anzi crea una comunità legata dal rispetto condiviso dell'opera d'arte. Tale comunità rappresenta la negazione di uno dei principali fondamenti della modernità: la separazione tra produttori e utenti. Lo scopo dell'Arts Council, spiegava Keynes con parole non dissimili, era quello di offrire «a stimulus to such purpose that the artist and the public can each sustain and live on the other in that union which has occasionally existed in the past at the great ages of a communal civilised life» [Keynes, 1945b; p. 372].

All'origine della diversità dell'opera d'arte, risiede il suo carattere di dono: ricevuto dall'artista, che crea in stato di grazia, e trasmesso al pubblico amatore. La genesi artistica è in altre parole frutto di un'invocazione. Se il lavoro degli artisti non è "fatto", ma ricevuto, ciò significa che proviene «da una fonte di cui non hanno il controllo» [Hyde, 2005 (1983); p. 173]. La ricezione del dono (l'ispirazione, il talento) esige che esso sia nuovamente trasmesso, attraverso la "consegna" dell'opera d'arte al pubblico. Il "dono" dell'artista contiene il paradosso che anima l'opera di Marcel Mauss: il suo carattere libero e obbligatorio al contempo [Mauss, 2002 (1923-24)]. Dalla necessità interiore di creare un'opera suggeritagli da una forza esterna (il dono come l'esperienza di «être dépassé par ce qui passe par nous» [Godbout, 2004; p. 423]; ciò che Keynes descrive come «natural emanation of his [dell'artista] personality» [Keynes, 1930a; p. 306]), l'artista ricava la libertà insita nella creazione stessa. Nelle parole di Keynes:

«everyone, I fancy, recognises that the work of the artist in all its aspects is, of its nature, individual and free, undisciplined, unregimented, uncontrolled. The artist walks where the breath of the spirit blows him. He cannot be told his direction; he does not know it himself» [Keynes, 1945b; p. 368].

Secondo Godbout, il mercato lascia volutamente ai suoi margini l'arte, proprio perché il carattere di dono della creazione e della fruizione artistica è incontrollabile, a differenza dei normali processi di produzione

influenzati pesantemente dai desideri dei clienti. Ecco la necessità, per l'artista, di percorrere una diversa via, quella che lo lega alla comunità degli amatori, dalla quale riceve gratitudine, riconoscenza extra-mercantile, per l'opera d'arte offerta. Ecco inoltre l'impossibilità di stabilire un rapporto tra il prezzo dell'opera e il lavoro necessario per crearla (con Hyde, si potrebbe affermare che nulla rende l'opera d'arte intrinsecamente remunerativa): l'artista è sospeso tra l'«economic imprudence» e l'«excessive greediness». La libertà dell'artista ha un prezzo: dovrà continuamente lottare per ottenere il riconoscimento sociale, deve cioè sperare nell'effettiva formazione di una comunità legata, come detto, dal comune rispetto per l'opera. La comunità si formerà se l'opera d'arte verrà ricevuta e recepita come dono anche dal pubblico: «L'opera d'arte si rivolge [...] a una parte di noi che è essa stessa un dono» [Hyde, 2005 (1983); p. 14]; e sarà proprio il suo carattere di dono a imporre dei limiti alla sua commercializzazione:

«Più consentiamo all'arte mercificata di qualificare e controllare i nostri doni, meno dotati diventiamo, a livello sia individuale sia sociale. Il vero commercio dei prodotti d'arte è lo scambio di doni, e se segue la sua peculiare direzione ne ereditiamo i frutti: i frutti [...] di un mondo in cui sentiamo di poter abitare – la consapevolezza, insomma, di essere solidali con qualsiasi cosa riteniamo la fonte dei nostri doni: la comunità, l'etnia, la natura o gli dèi. Ma non godremo di nessuno di questi frutti se trasformiamo le nostre forme d'arte in mere imprese commerciali» [Hyde, 2005 (1983); p. 187].

Keynes riteneva che l'artista dovesse essere sostenuto finanziariamente perché potesse liberarsi dalle sue *economic anxieties*, «and then to be left to himself, at the same time the servant of the public and his own master» [Keynes, 1936; p. 344]. Anche per Keynes, dunque, l'artista è sottoposto alla tensione di due forze opposte: è costretto a sottoporsi al giudizio del pubblico, pur restando il vero padrone di sé. Per la società che vuole mantenerlo entro i suoi confini, esaltandone lo spirito creativo e favorendone una funzione eminentemente pubblica, si tratterà allora di permetterne, attraverso la predisposizione – per quanto possibile – di un «responsive spirit of the age», l'opportunità di godere della libertà insita nella sua attività, rimuovendo le barriere economiche. Permetterne, potremmo osare, una funzione di avanguardia, della quale tuttavia s'intende ridurre gli aspetti meno costruttivi e soprattutto i tempi della reazione sociale che le corrisponderà. L'artista non deve comunque avvicinarsi al circuito dello stato e del potere politico (che agirebbe così da “intermediario”, attuando per l'arte la stessa operazione con la quale ha trasformato i legami sociali obbligatori sopravvissuti all'avvento del mercato in altrettanti diritti, gestiti burocraticamente); in altre parole, non deve allontanarsi da una logica di dono per abbracciarne una più orientata ai dispositivi redistributivi, tipici dello stato nazionale, pena la distruzione del pur paradossale mito dell'arte che resiste nella società moderna⁸. Si tratta di un tema ripreso da Keynes nel suo commento alla trasformazione del CEMA in Arts Council, laddove sconsiglia con forza la “socializzazione” dell'arte: «we do not intend to socialise this side of social endeavour» [Keynes, 1945b; p. 368]. Dopo aver ricordato che l'artista non può essere “indirizzato”, Keynes afferma:

[b]ut he leads the rest of us into fresh pastures and teaches us to love and to enjoy what we often begin by rejecting, enlarging our sensibility and purifying our instincts. The task of an official body is not to teach or to censor, but to give courage, confidence and opportunity. Artists depend on the world they live in and the spirit of the age [Ib.].

Risolvere il problema economico dell'artista significa riconciliare la sfera del dono, cui il lavoro dell'artista appartiene, e quella del mercato, il contesto nel quale opera. Il compromesso con il mercato che ne deriva è il risultato della trasformazione del successo (la ricchezza economica) ottenuto dall'artista in “ricchezza-dono”, necessaria per sostenerne lo spirito creativo. Gli artisti potranno svolgere un secondo lavoro, ottenere i favori di un mecenate o vendere direttamente le opere sul mercato. Nel caso di un secondo lavoro, questo è compiuto al fine esplicito di «liberare la sua arte dagli esiti economici» [Hyde, 2005 (1983); p. 307]; l'artista diviene “mecenate di se stesso”. La sponsorizzazione attua una sorta di divisione del lavoro tra l'artista e il mecenate, che così agendo “nutre” la dotazione del primo. L'artista che decide di condurre in proprio la promozione della sua arte sul mercato deve saper considerare i suoi lavori come merci, e al contempo non trascurare la dimensione propria del dono. Nessuna delle soluzioni descritte è comunque in grado di trasferire l'artista dalla sfera della sopravvivenza a quella della prosperità; secondo Hyde, l'artista è in ogni caso protetto dalla sua “povertà interiore” (una riformulazione della strategia zen esposta da Marshall Sahlins per le economie primitive), in base alla quale i suoi talenti sono proprietà ricevute e temporanee, che devono essere ritrasmesse, mentre ciò che non è dono è di fatto sprovvisto di valore. Keynes ricorda il detto di Walter Sickert, per descrivere l'essenza del lavoro artistico: “When I get a sum down for a picture it is as though someone were to pay me for my nail parings”. L'artista è cioè sconcertato di fronte al riconoscimento

stesso della ricchezza conferita alle sue opere, poiché nell'atto di trasmetterle al pubblico, ritiene di cedere una parte di sé. La povertà "materiale" dell'artista deriva invece dall'assenza, in una società mercantile, di istituzioni che sappiano riconvertire la ricchezza economica in ricchezza-dono; dalla presenza «di una cultura che non è quindi in grado di ripagare il debito contratto con coloro che hanno dedicato la vita alla materializzazione di un dono» [Hyde, 2005 (1983); p. 312].

5. ART AND THE STATE

Dalla lettura delle *sociopolitical speculations* degli anni Venti, nonché di *Art and the State* [Keynes, 1936a] e di *National Self-Sufficiency*, del pensiero keynesiano relativo al sostegno statale alle arti

one would emphasize his long-run concern of how, with growing prosperity, the fruits of this prosperity could (and should) improve the quality of life for all, while at the same time requiring less and less emphasis on institutional embodiments of purposiveness. In the nearer term, the problem was how to prepare a prosperous-growing public for the life to come to see that individuals could, if they wanted, share what Keynes regarded as his own good fortune [...]. Achieving this required not only changes in individual attitudes but also the beginnings of a revolution in the criteria for state action – away from Benthamism [Moggridge, 2005; p. 546].

L'articolo *Art and the State* [Keynes, 1936a] è il principale contributo di Keynes sulla relazione tra arti e poteri pubblici. Il committente del breve saggio fu J.R. Ackerley, per conto di «The Listener»; quello di Keynes sarebbe stato inserito all'interno (in posizione di preminenza) di una serie d'interventi, raccolti per compiere un'inchiesta sulla «condition of modern art at home and abroad in relation to the social crisis» [*Letter from J.R. Ackerley*, CW XXVIII, 27 May 1936, pp. 335-36 (p. 335)]. Il termine *art* avrebbe racchiuso «painting, sculpture, architecture, and such new forms of art as, for instance, the pageantry of ceremony and festivity» (Ib.); di un particolare riguardo avrebbe goduto l'analisi dei rapporti tra le arti e lo stato nei differenti regimi politici dell'epoca. La risposta di Keynes è affermativa: ricordando la necessità d'includere l'opera, il balletto e le rappresentazioni teatrali, spiegava che «[t]he failure of the nineteenth-century democracies to maintain the grandeur and dignity of the state is, in my judgement, one at least of the seeds of their decay» [Keynes, *Letter to J.R. Ackerley*, CW XXVIII, 28 May 1936, p. 336].

Pietro Mini scrisse, a proposito di *Art and the State*:

«Le osservazioni di Keynes sul ruolo delle arti nella società del futuro non erano riflessioni oziose ma elementi intrinseci della sua filosofia della vita, rappresentando la controparte dell'"apprezzamento del bello artistico" di Moore. L'articolo su *Le arti e lo Stato*, scritto da Keynes pochi mesi dopo la pubblicazione della *General theory*, potrebbe esserne a pieno titolo la prefazione; perché sta in relazione alla *General theory* come la vita sta al cibo. Cioè la *General theory* rappresenta un mezzo per conseguire un fine. Il fine dell'esistenza è il godimento della bellezza artistica e naturale di Moore, e l'apprezzamento delle amicizie sincere; e il mezzo per conseguire tutto ciò è un minimo di necessaria prosperità» [Mini, 1990; p. 81].

Art and the State e *National Self-Sufficiency* [Keynes, 1933c] sono accomunati dall'antiutilitarismo esplicito di Keynes. Il confronto con l'antichità rivela la forza del cambiamento intercorso nel diciottesimo secolo, coronato dalla nuova visione dei rapporti tra stato e società emersa nel diciannovesimo. In *National Self-Sufficiency* Keynes attaccava il criterio finanziario come banco di prova ultimo dell'attività economica privata e pubblica: «The nineteenth century carried to extravagant lengths the criterion of what one can call for short "the financial results," as a test of the advisability of any course of action sponsored by private or by collective action» (p. 242). Nelle società del capitalismo individualistico del ventesimo secolo, si compiono unicamente quelle azioni che "pagano", e che sono sostenibili finanziariamente.

«The same rule of self-destructive financial calculation governs every walk of life. We destroy the beauty of the countryside because the unappropriated splendors of nature have no economic value. We are capable of shutting off the sun and the stars because they do not pay a dividend. London is one of the richest cities in the history of civilization, but it cannot "afford" the highest standards of achievement of which its own living citizens are capable, because they do not "pay". If I had the power to-day, I should most deliberately set out to endow our capital cities with all the appurtenances of art and civilization on the highest standards of which the citizens of each were individually capable, convinced that what I could create, I could afford» [Keynes, 1933c; p. 242]

Così affermerà l'importanza di violare la regola degli «usual pecuniary tests» [p. 243]:

«Today we suffer disillusion, not because we are poorer than we were - on the contrary, even today we enjoy, in Great Britain at least, a higher standard of life than at any previous period - but because other values seem to have been sacrificed and because they seem to have been sacrificed unnecessarily [...]. But once we allow ourselves to be disobedient to the test of an accountant's profit, we have begun to change our civilization. And we need to do so very warily, cautiously, and self-consciously. For there is a wide field of human activity where we shall be wise to retain the usual pecuniary tests» [p. 242-43].

I *pecuniary tests* non sacrificavano, nell'antichità, i circhi al pane, come afferma l'incipit di *Art and the State*: «The ancient world knew that the public needed circuses as well as bread. And, policy apart, its rulers for their own glory and satisfaction expended an important proportion of the national wealth on ceremony, works of art and magnificent buildings» [Keynes, 1936a; p. 342]. Nell'era attuale, la "nuova visione" costringeva invece a considerare

«the utilitarian and economic - one might almost say financial - ideal, as the sole, respectable purpose of community as a whole; the most dreadful heresy, perhaps, which has ever gained the ear of a civilised people. Bread and nothing but bread, and not even bread, and bread accumulating at compound interest until it has turned into a stone» [Ib].

In particolare, la «Treasury view» ha imposto un giudizio d'immoralità sul fatto che lo stato spenda un qualsiasi ammontare di risorse finanziarie «on non-economic purposes», persino per quanto concerne l'educazione e la salute. Solo la spesa per la guerra è ritenuta morale; se una spesa non-economica si rivela assolutamente necessaria, si preferisce «far passare il cappello» per sollecitare la carità pubblica. L'esempio tipico di una «perverted theory of the state» [Keynes, 1936a; p. 343] è quello relativo alla preservazione delle bellezze naturali: il Tesoro non reputa necessario agire in tal senso, nemmeno quando è possibile compensare il mancato sfruttamento delle risorse naturali, trasformando la «spesa non-economica» in un semplice trasferimento di ricchezza. «That would be uneconomic»; meglio far passare il cappello.

«[W]e regard the preservation of the national monuments bequeathed to us from earlier times as properly dependent on precarious and insufficient donations from individuals more public spirited than the community itself» [Ib].

Di fatto, «[O]ur grandest exercises today in the arts of public construction are the arterial roads, which, however, creep into existence under a cloak of economic necessity» [p. 344]. Stupisce in positivo l'accento posto da Keynes sul legame temporale che unisce l'umanità del passato a quella del presente: le politiche pubbliche dei Greci e dei Romani, spiegava, sono in realtà il riflesso e la continuazione di quelle che iniziarono, evidentemente sotto altre forme, «as early as man working with his bare hands has left records behind him, and they continued in changing forms and with various purposes, from Stonehenge to Salisbury Cathedral, down at least to the age of Sir Christopher Wren, Louis XIV and Peter the Great» [p. 342]. La nobiltà dei secoli diciottesimo e diciannovesimo avrebbe proseguito l'opera dei sovrani e dello stato «in a private, self-regarding and attenuated manner» [Ib]. La colpa dell'ideale utilitaristico è dunque anche nella mancata preservazione della continuità temporale dell'esistenza dell'uomo, che si traduce nei «permanent monuments of dignity and beauty in which each generation should express its spirit to stand for it in the procession of time» [p. 344]. Il senso del tempo e della continuità tra generazioni, come elemento necessario della storia umana, non è estraneo a Keynes. Come hanno mostrato Dostaler e Maris [Dostaler and Maris, 2000] trattando la questione dei rapporti tra Keynes e Freud, l'economista di Cambridge, che utilizzava il mito di Re Mida per condannare il *rentier*, criticava il «feticismo della liquidità» in quanto strumento di cancellazione del futuro. Come avrebbe spiegato nella *General Theory*, il denaro rappresenta il legame tra il presente e il futuro («For the importance of money essentially flows from it being a link between the present and the future», CW VII, p. 293); «[D]esiring liquidity for itself, I deny my future. I die, as did Midas, from the fear of death. In the end, the only way to achieve immortality is not to live» [Dostaler and Maris, 2000; p. 245]. La virtù del risparmio, dell'astensione dal consumo, della torta sempre preservata e mai consumata, è uno dei bersagli preferiti di Keynes. Nelle *Conseguenze economiche della pace* [Keynes, 1919], quelle che apparivano le virtù dell'era vittoriana, tali da posticipare permanentemente il consumo nel tempo, si rivelavano un «doppio inganno»: la virtù del differimento assicurava il successo di un'etica dell'austerità, al punto che se la torta non fosse mai stata tagliata,

«perhaps a day might come when there would at last be enough to go round, and when posterity could enter into the enjoyment of our labours. In that day overwork, overcrowding, and underfeeding would come to an end, and men, secure of the comforts and necessities of the body, could proceed to the nobler exercises of their faculties» [Keynes, 1919; p. 36].

Ma la guerra rivelò, appunto, l'inganno. Nelle *Economic Possibilities*, come visto, Keynes criticava chi «is always trying to secure a spurious and delusive immortality for his act by pushing his interest in them forward into the future» (p. 330). Le *Economic Possibilities* risalgono al 1928: Keynes ebbe modo di citarle proprio in merito al problema dell'eccessiva cautela, del risparmio in eccesso, del quale discuteva la Commissione Macmillan che l'aveva chiamato a testimoniare: utilizzando la metafora delle banane⁹, Keynes spiegava che «[i]f you have eaten all the bananas that are good for us and should merely have indigestion if we ate more, we can have a slacker time – not work so hard, as I pointed out in my “Economic Possibilities for Our Grandchildren”. But we have not reached that point» [Skidelsky, 1994; p. 324]¹⁰.

Lo stato non solo mostra indifferenza per le spese non-economiche; laddove il *public entertainment* si riveli un'operazione di successo, anche dal punto di vista economico, come nel caso della BBC («a new and difficult business requiring large-scale, costly experiments, capable of revolutionising the relation of the state to the arts of public entertainment, contributing more to the recreation and to the education of the general public than all other mediums put together» [p. 345]), il Tesoro giunge a considerarlo «a proper object of taxation» [Ib.]. Ironicamente, ma non troppo, Keynes reputa tale episodio come l'esempio più estremo del principio di giustizia, che impone eguali svantaggi per tutti.

Keynes definisce l'architettura «the most public of arts, the least private in its manifestations and the best suited to give form and body to civic pride and the sense of social unit» [Ib.]; immediatamente dopo, nella speciale classificazione delle arti in base al criterio del loro carattere “pubblico”, compare la musica, poi il teatro, la scultura e la pittura (tranne quando si tratti di elementi decorativi a una creazione architettonica), e infine la poesia e la letteratura, «by their nature more private and personal» [Ib.]. Per le ragioni già espresse, «it is difficult for the state expressly to encourage the private and personal arts» [p. 346]; tuttavia queste ultime richiedono un sostegno decisamente minore da parte dello stato, non necessitando di quelle risorse (in senso lato) che solo una “comunità organizzata” potrebbe fornire. Il primo esempio, dei due riportati da Keynes in merito alla sostenibilità di un progetto pubblico volto alla valorizzazione dell'arte, è relativo alla proibizione di ogni intervento di sfruttamento e di sviluppo della terra e di demolizione delle realizzazioni passate dell'architettura, qualora tali progetti si rivelino contrari all'interesse generale, per tramite di una «Commission of Public Place» [Keynes, 1936a; p. 347] dotata della facoltà d'imporre sanzioni e di compensare eventuali perdite private, nonché di sostenere finanziariamente, nell'interesse generale, la conservazione di ambienti e di opere architettoniche. Il secondo esempio rappresenta l'utilizzo dello strumento di politica economica tradizionalmente associato a Keynes, la spesa pubblica in lavori di utilità generale con l'obiettivo di frenare la tendenza alla depressione, a fini di abbellimento dei quartieri meno vantaggiati delle principali città britanniche. A Londra, Keynes avrebbe abbattuto «the majority of the existing buildings on the south bank of the river from the Country Hall to Greenwich» per trasformare quei distretti nei «most magnificent, [...] most commodious and healthy working-class quarter in the world» [p. 348]. Le residenze avrebbero occupato la metà dello spazio disponibile, l'altra metà occupata da parchi, piazze e luoghi di ricreazione, laghetti, giardini e *boulevards*, «and every delight which skill and fancy can devise» (Ib.). Le scuole di Londra avrebbero avuto la stessa dignità delle università, «with courts, colonnades, and fountains, libraries, galleries, dininghalls, cinemas, and theatres for their own use» (Ib.). Gli artisti chiamati a realizzare la trasformazione avrebbero dovuto infondere alle loro opere il senso della rinascita. Se le risorse di manodopera e materiali sono disponibili, «the scheme must necessarily enrich the country and translate into actual form our potentialities of social weight» [p. 349].

Una parte importante del saggio è dedicata alla trattazione delle *public shows and ceremonies*: «[N]ot only are these things regarded as the occasion of avoidable and, therefore, unjustifiable expense, but the satisfaction people find in them is considered barbaric or, at the best, childish, and unworthy of serious citizens» [p. 346]. Per tale motivo Keynes invocava un cambiamento preliminare nella filosofia che sta alla base di simili comportamenti da parte dello stato: la perversione è innanzi tutto nel pensiero pubblico, e nel giudizio d'infantilità riservato alle manifestazioni di condivisione sociale delle emozioni. «Are there any of us who are free from strong emotion when an occasion arises for all the people dwelling in one place to join together in a celebration, an expression of common feeling, even the mere sharing in common of a simple pleasure? Are we convinced that this emotion is barbaric, childish, or bad?» [p. 346]. La promozione di *public shows and ceremonies* è un compito che lo stato ha assunto da sempre, considerandolo essenziale; non

foss'altro che per la necessità di fornire «in some measure an alternative means of satisfying the human craving for solidarity» [p. 346].

6. PRIMA E DOPO KEYNES: IL MODELLO DI FRY E LA CONDANNA DEL MATERIALISMO DI CLARK

E' il *bloomsbury* Roger Fry, secondo Goodwin, l'ideatore del modello sulla produzione e sul consumo dell'arte che verrà utilizzato da Clive Bell e Kenneth Clark, e che influenzerà in modo pregnante il pensiero di Keynes. Fry ammette l'influsso, sui suoi ragionamenti, del saggio di Leo Tolstoy *What Is Art*, nel quale si propone una spiegazione dell'arte come strumento di comunicazione tra gli uomini, nel presente e tra generazioni¹¹. Inoltre, si distinguevano due differenti approcci all'estetica: il riconoscimento della bellezza come elemento a se stante, manifestazione della perfezione, dello spirito, del divino; e la bellezza come piacere ricevuto dall'amatore. I due approcci contengono affinità, il primo con una «supply-side theory of value in economics in that value is seen as determined by actions of the artist-suppliers» [Goodwin, 1999; p. 159], il secondo con una *demand-side theory*. In *An Essay in Esthetics* (1909), Fry delinea il "modello" concentrandosi sul *demand-side* (come tutto il gruppo Bloomsbury, salvo Keynes), convinto della futilità dell'applicazione di concetti economici alla creazione artistica, per la quale era necessaria piuttosto un'analisi psicologica¹². L'artista si ritroverà in una condizione intermedia tra la sopravvivenza e il successo di mercato; e beneficerà di un certo grado di concorrenza. Nel modello, il consumo d'arte viene confrontato con quello di origine biologica (per il quale la teoria economica forniva adeguate spiegazioni) e quello di *counterfait art*, i beni posizionali. L'arte pura appartiene a una terza categoria, insieme con la religione e la scienza, altrettanto pure: il "consumo" è qui orientato esclusivamente all'*emotional reward*. Ma di tutti i beni artistici (*opifacts*), solo una piccola parte corrisponde alla *true art*; lo stato moderno, in particolare, è tra i diversi *purchasers* del modello (gli altri sono, in prospettiva storica, la Chiesa cattolica, la monarchia e l'aristocrazia) quello meno disposto all'acquisto della "vera arte". Nella società industriale, coesistono quattro categorie di *purchasers*: e cioè la massa delle persone (*herd*); i plutocrati, collezionisti su larga scala, acquirenti solo dei lavori dei grandi artisti divenuti classici; gli *snobists*, e cioè gli speculatori dell'arte; e infine *the true middle-class aesthete*, «who purchased a work of art because of the aesthetic emotion received and not because of any herd instinct, collecting mania, or pursuit of fashion» [Goodwin, 1999; p. 166]. E' in quest'ultimo gruppo che Fry, e con lui Bloomsbury, confidano le speranze di conservazione dello spirito creativo nella società; ben sapendo, tuttavia, che la domanda di beni artistici proveniente dai *true aesthetes* è normalmente inferiore a quella degli altri gruppi. Gli speculatori opereranno dunque principalmente in base al giudizio della massa e dei critici, che non necessariamente rifletteranno nelle loro stime il reale valore delle opere d'arte. Il loro prezzo non assolverà perciò la stessa funzione che svolge per gli altri beni: risulterà inferiore al valore dello sforzo artistico (solo i posteri lo riconosceranno), e non incentiverà l'ulteriore creazione di opere d'arte. Esiste un'analogia tra lo *snobist* di Fry e lo speculatore di Keynes [cfr. Goodwin, 2001]: come Keynes lottava contro il tempo e l'incertezza che allontanano il futuro da una sua piena comprensione nel presente, così Fry voleva sconfiggere le analoghe forze che impediscono all'opera d'arte di ottenere il giusto riconoscimento a breve distanza dal loro concepimento.

L'influenza di Fry sembra aver trovato un mezzo di espressione in Keynes, come mostrerebbero la condivisa visione del funzionamento del mercato dell'arte e le analoghe misure di promozione intraprese. Le analogie risiederebbero in particolare nel ruolo fondamentale svolto dalle arti nella *civilization* e nella comune preoccupazione per i fallimenti del mercato dell'arte: la scarsa produzione di opere di alta qualità e la ridotta educazione alle arti, dal lato dell'offerta, conducevano (da quello della domanda) all'impoverimento estetico della popolazione. «Keynes's numerous activities in the art market were all on Fry's prescribed agenda» [Goodwin, 2001; p. 55]: dal lato della domanda, i diversi tentativi di stimolare i *patrons*, esponendosi in prima persona ad esempio nel quadro della Contemporary Art Society (ma anche il suo stesso ruolo di *buyer* per il governo), e di accrescere gli amatori dell'arte, attraverso una politica di prezzi universalmente ridotti che portasse alla creazione di una stabile domanda di beni artistici da parte delle classi medie. L'obiettivo restava quello di aumentare la capacità di *enjoyment of life* del pubblico, attraverso una diffusione orizzontale del senso estetico (ciò di cui il potenziamento delle dimensioni del mercato dell'arte sarebbe stato dunque il sintomo materiale):

«if only the public could learn to enjoy as they deserve to be enjoyed the many delightful and beautiful things which the artists of their own age, just as much as of any other, are offering them, it would be a great improvement!» [Keynes, 1930a; p. 307].

Tuttavia, «[t]he supply side of the art market took considerably more of Keynes's time and emotional energy than did the demand side», [Goodwin, 2001; p. 58]. Come Fry, infine, Keynes si proporrà di individuare e sostenere «an appropriate and circumscribed role for the state in the art market» [Goodwin, 2001; p. 59].

Clive Bell trattenne ed estese le intuizioni di Fry in *Civilization* (1928). La *civilization* della quale era necessario assicurare il progresso era imbevuta, nella sua concezione, di un *sense of values*, ovvero della preferenza per la bellezza, rispetto alla comodità; e di una *reason enthroned*, della quale era sintomo una maggiore considerazione per l'*imaginative life* piuttosto che per la vita puramente biologica o votata al raggiungimento del prestigio. Kenneth Clark, autore (più di quarant'anni dopo) di un testo dallo stesso titolo di quello di Bell, considerava il processo di civilizzazione come dipendente, tra l'altro, da un certo accumulo di capitale culturale («At certain epochs man has felt conscious of something about himself – body and spirit – which was outside the day-to-day struggle for existence and the night-to-night struggle with fear» [cit. in Goodwin, 1999; p. 173]). Tale processo richiedeva la rimozione della paura e dell'insicurezza, nemiche del senso di permanenza ritenuto necessario per la *civilization*. La prospettiva *demand-side* di Fry domina anche la visione di Bell: la *civilization* è minacciata dall'epoca moderna e dall'accento posto sul materialismo del calcolo commerciale e bancario, ma soprattutto dal "progresso" economico. Lo spettro evocato anche da Keynes, *the glory of mammon*, conduceva all'abbondanza economica ma sottraeva risorse all'arte. Anche Clark, infine, come Fry e Bell, intendeva limitare l'ambito dell'economia all'analisi della vita biologica dell'uomo.

Close associate di Bloomsbury, direttore della National Gallery dal 1933 e successore di Keynes all'Arts Council, Clark offrì una visione completa dei rapporti tra arte e società, ed è il testimone più sincero dell'inclinazione di Bloomsbury a favore del sostegno privato alle arti: «it should be left, whenever possible, to the private sector, and here there were endless opportunities for experiments with different devices to accomplish this end» [Goodwin, 2005b; p. 408]. L'elemento magico-religioso irrinunciabile, nell'esperienza artistica, descritto da Fry, conduceva Clark a considerare l'arte,

«in a godless age and in what we can call a free society, [...] the only escape from materialism which is not subject to the law of diminishing returns, and one of the few which is not damaging to health» [cit. in Goodwin, 2005b; p. 560].

L'arte sfugge tanto al materialismo quanto alla legge dei rendimenti decrescenti perché a differenza di quanto si sforzava di mostrare Bentham, non è quantificabile, lo stato di felicità che essa produce è un fine in sé e non può essere misurato in termini di utilità. Anche per Clark, come Keynes, l'arte è un collante sociale; ma l'accento è posto più sul movimento dalla società all'arte che dall'arte alla società: l'arte, «fully embedded in society» [Goodwin, 2005b; p. 566] è per Clark il riflesso non solo dell'artista ma anche della società nella quale l'artista vive e opera. Di qui una serie di riflessioni sui rapporti tra arte e società, tra produzioni artistiche e stabilità e fiducia sociale; così come tra scienza e arte, che Clark riteneva – in una filosofia della storia artistica che non prevede grandi discontinuità ma piuttosto una forte tradizione di ideali classici, e di artisti fermamente legati al loro ruolo di comunicatori – complementari e influenti l'una sull'altra. Il declino dell'arte nel ventesimo secolo discende dunque dalla minore fiducia nei principi scientifici tipica dell'inizio secolo, ma soprattutto, dalla trasformazione dello scientifico nel misurabile, che creò il fossato tra arte e scienza, la prima ormai condannata in qualità di metafisica. Il materialismo aveva offerto alle masse «a new standard of living; a new sense of status and new hope» [Ib.]; e tuttavia finiva per condannare l'arte, che non essendo misurabile, diveniva persino non democratica. Nella mutevole società umana, ormai consumistica, l'arte non poteva prosperare: tanto che persino il *patronage* risentiva dei cambiamenti occorsi. Clark reputa il ruolo del mecenate fondamentale per l'artista: in sua assenza è costretto a rivolgersi a un mercato anonimo, immaginario, con gravi conseguenze per la sua attività. Il *patronage*, fino all'epoca attuale, ha occupato uno spazio lasciato libero dal mercato (l'arte "utilitaristica") così come dallo stato (l'arte come progetto di *public policy*). Clark interpreta il ridotto *patronage* dell'era attuale come segno di discontinuità tra generazioni:

[I]n all other ages the supply of artists arose as a result of the demand, and a rough balance was maintained. The source of patronage changed – from the Church and Guilds to merchant and prices, from Royalty to country gentlemen, and then back to others, less fastidious merchants. But throughout all this time it was recognised that the support of the arts was one of the responsibilities of society; and even although the middle class patronage of the mid-nineteenth century was ignorant and indiscriminating it was abundant because it was still believed to be part of a social [obligation]. Somewhere about fifty years ago rich people awoke to the fact that art did not amuse them in the least and patronage of art did not get them into society [cit. in Goodwin, 2005b; p. 571].

L'utilitarismo di Bentham contesta la sostenibilità finanziaria dell'arte, e la scienza trasformata in quantità misurabili la rende inutile perché simbolica. È lecito dunque chiedersi se l'arte, «which is of no practical use and contributes solely to our mental health and pleasure» [cit. in Goodwin, 2005; p. 581], sarà ancora di qualche interesse nell'avvenire. La soluzione al problema deve essere cercata sul lato della domanda, «in the cultivation of new patrons in the private sector for public art» [Goodwin, 2005; p. 582]. In particolare, lo stato dovrà adoperarsi per elevare gli standard di qualità, evitando l'errore di centralizzare le attività artistiche nelle metropoli. Ma il compito dello stato deve essere limitato¹³: in definitiva, sarà il mercato a dover completare l'opera, reagendo per tramite di un "moltiplicatore". Occorre un nuovo tipo d'impresario semi-pubblico, o *public-private*, cui lo stato possa fornire mezzi finanziari, e nei confronti del quale sia al contempo responsabile e indipendente. Clark mostrò di apprezzare appieno il cambiamento di direzione dell'Arts Council, meno incline a fornire finanziamenti diretti, e pronto invece a sostenere *self-governing bodies* senza imporre loro condizionamenti, operato da Keynes. «In short, what animates the Council today is not the fervid missionary gospel of CEMA but rather what may be called a sense of trusteeship for the Fine Arts in Britain» [cit. in Goodwin, p. 587].

7. IL PARADISO RITROVATO E POI PERDUTO

Il "paradiso ritrovato" di Keynes si configura come un mondo liberato dal "problema economico", nel quale gli individui potranno godere di un pieno *enjoyment of life*. Nella filosofia di Keynes, in parte notevole forgiata da Moore, le arti (spesso associate da Keynes al termine "civilising"), avrebbero offerto quegli *states of consciousness* che si collocano tra le *most valuable things* per l'uomo. Mary Glasgow ricorda: «Keynes and his colleagues began to work for the future, and the future of the arts was closely bound up with his personal philosophy. He really believed that the creative artist was more important than the economist or the politician, and he said so in so many words: "The day is not far off [...]» [Glasgow, 1975; p. 268]. Più che il godimento del benessere materiale, tuttavia, conta la *prospettiva* del suo raggiungimento. Il percorso di progresso economico delle *Economic Possibilities* non restringe l'ambito dell'intervento statale, che anzi è necessario al fine di eliminare le incertezze radicali che condizionano l'agire degli individui, e che condurrebbero non solo a imperfezioni di mercato, ma al sorgere di convenzioni destabilizzanti. Criticando *A Road to Serfdom* di Hayek, Keynes afferma che alcuni elementi di "pianificazione" – un sacrificio economico – risulteranno necessari per il compimento del cammino, al termine del quale i valori appropriati di filosofia sociale, consistenti nella codificazione dell'uscita dalla dimensione prettamente economica, saranno patrimonio dell'umanità. Il sacrificio richiesto da Keynes è quello della *libertà economica*, in cambio di una prossima, e maggiormente desiderabile, *libertà dall'economia*, ovvero della liberazione dalla dimensione propriamente drammatica, limitante, dell'economia; dagli ideali utilitaristici, dalla *purposiveness*, dalla virtù dell'astinenza. La nuova morale e la nuova libertà, con la risoluzione del problema economico, tendono a coincidere.

Keynes ha ribadito l'importanza della prospettiva a più riprese: nella lettera a Hayek, quello della libertà economica appare un "sacrificio" proprio perché la strada per la risoluzione del "problema economico" non era ancora stata ultimata. Eppure la semplice constatazione dei risultati ottenuti via via nel tempo diveniva la condizione sufficiente per il sacrificio della libertà economica. L'ineluttabilità del processo, aveva spiegato in *National Self-Sufficiency*, rende non necessario l'ulteriore sacrificio di *other values*, rispetto a quelli economici – così come la pianificazione, *a meno che* non sia attuata (paradossalmente, nella visione di Hayek) al fine di accelerare la velocità del viaggio, e cioè al fine di promuovere proprio gli *other values*. Il compito dello stato, che ha il dovere di promuovere le precondizioni materiali, in condizioni di giustizia sociale, per l'avvento della nuova società, è ingrandito dalla *prospettiva*. Nelle *Economic Possibilities*, Keynes invitava alla prudenza, ma il suo messaggio conclusivo contiene il cuore dell'argomentazione contro l'inutilità del sacrificio di «other matters of greater and more permanent significance» [Keynes, 1930b; p. 332]: «there will be no harm in making mild preparations for our destiny, in encouraging, and experimenting in, the arts of life as well as the activities of purpose» [Ib.]. Il paradiso, affermerà Keynes conciliando grazie appunto alla *prospettiva* la lontananza nel tempo della nuova società e il proposito di Burke di non sacrificare il presente al passato, non dev'essere né *altrove* né *dopo*; «it must be here and now or not at all» [Keynes, 1925; p. 269]. Il *combat* di Keynes contro la *purposiveness* lo vede schierato contro il postponimento come logica di azione, dettato dal rispetto ossequioso dell'agire del *compound interest*. In fondo, è la stessa efficienza economica del capitalismo che preme sul suo carattere moralmente discutibile.

La società libera dal problema economico ridurrà l'ambito del criterio del *money measurement* nella valutazione della convenienza delle sue scelte: «We ought more often to be in the state of mind, as it were, of

not counting the money cost at all» [cit. in Skidelsky, 1994; 41]. In *Art and the State*, la critica di Keynes all'atteggiamento del Tesoro è una condanna dell'estensione indebita del criterio di sostenibilità finanziaria. Per tale motivo, probabilmente, l'analisi di Heilbrun [1984] non può che scontrarsi con la corretta opinione di Moggridge, secondo il quale la visione di Keynes in merito al ruolo dello stato e dei promotori dell'arte come la London Artists' Association «was hardly economic in the modern sense» [Moggridge, 2005, p. 539]. Heilbrun criticò Keynes per non aver fornito una risposta soddisfacente ai quesiti posti dal classico dilemma di Baumol e Bowen (o meglio, per il suo atteggiamento eccessivamente ottimistico nei confronti di un'arte *self-sustaining*), nonché per non aver mantenuto una linea coerente nel suo pensiero: Keynes avrebbe dapprima favorito il sostegno privato e cooperativo, poi ne avrebbe teorizzato quello semi-pubblico, in seguito sarebbe giunto a invocare quello statale, e infine, negli anni della sua presidenza al CEMA, sarebbe tornato al mercato, sino a dichiarare formule che in passato avrebbe considerato irrealizzabili. Non si tiene qui sufficientemente conto dell'attacco portato da Keynes contro il *money measurement*, e degli obiettivi alla base della sua invettiva contro il rifiuto, da parte del Tesoro, di effettuare spese "non-economiche"; nonché dell'avversità del gruppo Bloomsbury per la trattazione delle arti in ambito economico (Clark riteneva, come Fry, che l'economia fosse una scienza «designed for the biological life of humans, and as a guide to the rest it was seriously flawed» [Goodwin, 1999; p. 179]. La seconda critica, sulla coerenza del progetto keynesiano, conduce al cuore della tesi qui esposta.

In *Art and the State*, «Keynes was uncertain as to the role the state could best play in the arts», secondo Moggridge [2005, pp. 544]. La sensazione di incompiutezza che emanerebbe dalla lettura del testo di Keynes, tuttavia, potrebbe attenuarsi sostenendo che quello di Keynes fosse un modello di *welfare state* non esclusivamente materialistico. Lo stato sembra dover assumere una funzione di avanguardia, nella visione di Keynes: come spiega lo stesso Moggridge, la nuova società avrebbe richiesto «not only changes in individual attitudes but also the beginnings of a revolution in the criteria for state action – away from Benthamism» [Moggridge, 2005; p. 546]. *Art and the State* è una sorta di manuale di governo per la società futura: la rivoluzione dei criteri di spesa pubblica sembra una precondizione necessaria per l'avvento della nuova morale. Il messaggio è esplicito in *National Self-Sufficiency*: «But once we allow ourselves to be disobedient to the test of an accountant's profit, we have begun to change our civilization» [Keynes, 1933c; p. 243], ma vi sono echi precisi anche in *Art and the State*; trattando il caso delle *public shows and ceremonies*, Keynes spiega: «not only are these things regarded as the occasion of avoidable and, therefore, unjustifiable expense, but the satisfaction people find in them is considered barbaric or, at the best, childish, and unworthy of serious citizens» [p. 346]. Il trattamento che lo stato riserva alle occasioni di *joining together* comporta conseguenze sul pensiero individuale: Keynes si domanda retoricamente se *davvero*, come appare, e per certi versi è, le persone sono convinte dell'infantilità dei loro sentimenti di condivisione e solidarietà: «Are there any of us who are free from strong emotion when an occasion arises for all the people dwelling in one place to join together in a celebration, an expression of common feeling, even the mere sharing in common of a simple pleasure? Are we convinced that this emotion is barbaric, childish, or bad?» [Keynes, 1936a; p. 346]. D'altronde, la politica del governo non è altro che «a just reflection of a certain political philosophy [...] profoundly mistaken [...] it may even, in the long run, undermine the solidity of our institutions. We shall change our policies if we change the philosophy underlying them» [Keynes, 1936a; p. 347].

La funzione di avanguardia che lo stato dovrà assolvere travalica dunque i confini del sostegno alle arti che richiedono «the framework, the scale or the expense which only the organised community is able to furnish» [Keynes, 1936a; p. 346]. Argomentando in favore della disobbedienza al *pecuniary test*, Keynes afferma che il compito dovrà essere proprio dello stato, e non dell'individuo, almeno inizialmente:

«It is the conception of the Secretary of the Treasury as the chairman of a sort of joint stock company which has to be discarded» [Keynes, 1933c; p. 243)].

La funzione di *avanguardia* dello stato è rilevante anche per l'arte. Lo stato non potrà che occuparsi in modo diretto di compiere quelle spese "non economiche", necessarie a preservare nel tempo i *permanent monuments of dignity and beauty* e a sostenere finanziariamente (nonché creando le adeguate strutture) le *public shows and ceremonies*. Allo stesso modo, potrà occuparsi del *public entertainment*, nonché della diffusione del, e dell'educazione al, senso estetico, per tramite di istituzioni pubbliche quali la BBC. Infine, lo stato potrà dedicarsi al compito di migliorare l'estetica delle città, trasformando così le potenzialità di ricchezza sociale in altrettante realizzazioni pratiche. Ma, anche qui, la funzione dello stato è in realtà più ampia di quanto la nozione di bene pubblico lascerebbe immaginare. L'interpretazione delle arti dal carattere più "privato" in termini di dono, quale qui proposta, da un lato delimita l'intervento statale; dall'altro, potenzia la funzione dello stato di preparazione e avvio a un *welfare state* non esclusivamente materialistico. Keynes intendeva

agire per la risoluzione del problema economico degli artisti: di qui l'attenzione costantemente offerta al lato dell'offerta (nel *Treatise on Money* Keynes spiegò che «by far the larger proportion of the world's greatest writers and artists have flourished in the atmosphere of buoyancy, exhilaration and the freedom from economic cares felt by the governing class, which is endangered by profit inflations» [Keynes, 1930c; p. 137]). Il compito dello stato, al riguardo, è sì limitato («[h]ow the state could best play its proper part it is hard to say. We must learn by trial and error. But anything would be better than the present system» [Keynes, 1936a; p. 344]) ma al contempo fondamentale e sistematico: l'artista necessita di un *responsive spirit of the age*. Non potendo "invocarlo deliberatamente", lo stato deve promuovere un'atmosfera di libertà, tolleranza, di esperimento e di ottimismo, scongiurando quell'«our sitting tight-buttoned in the present, with no hope or belief in the future» [Keynes, 1936a; p. 345]. Ancora una volta, Keynes insiste sulla *prospettiva*, quella di un'uscita dalla dimensione economicistica e materialistica, che è in fondo la stessa che caratterizza il lavoro dell'artista: l'atteggiamento dello stato, orientato al ritorno finanziario, è invece dannoso, poiché tende "prostituire" il «divine gift of the public entertainer» [Keynes, 1936; p. 344].

L'autorità pubblica non deve, per tramite di una socializzazione dell'arte, sostituirsi alla comunità formata dagli artisti e dagli amatori, quella che Keynes vorrebbe estesa all'intera comunità sociale (anche la "donna delle pulizie" dovrà, nel paradiso, imparare a cantare, oltre che ad ascoltare). Più volte Keynes si è opposto a una concezione dell'arte come servizio sociale: nella polemica sul compito del CEMA, Keynes difendeva le *claims of art* contro quelle del *social service*, e nel sostenere le arti nel periodo di guerra, spiegava che il vero obiettivo dell'istituzione era quello di promuovere gli *highest standards* a favore di un pubblico sempre più esigente, oltre che ampio. Quando il CEMA si trasformerà nell'Arts Council, Keynes loderà l'iniziativa del governo, finalmente disposto a riconoscere «the support and encouragement of the civilising arts of life as part of their duty» [Keynes, 1945b; p. 368]. E non si dispiacerà certo della modalità di patrocinio offerta, "strana" più per il processo che ad essa ha condotto che per i suoi risultati; lo stupore per l'inversione della direzione, dal privato al pubblico, esprime indirettamente la critica a uno stato poco attento ai suoi compiti. Heilbrun [1984] ha ragione nel sostenere che l'Arts Council è un buon esempio di quei «semi-autonomous bodies within the State – bodies whose criterion of action within their own field is solely the public good as they understand it [...] but are subject in the last resort to the sovereignty of the democracy expressed through Parliament» invocati da Keynes nel suo pamphlet contro il *laissez-faire* [Keynes, 1926; p. 288-89].

Come rilevato da più studiosi, uno degli aspetti più singolari della visione di Keynes è l'insistenza sull'autosufficienza del mercato dell'arte, almeno nel lungo periodo: «If with state aid the material frame can be constructed, the public and the artists will do the rest between them» [Keynes, 1943; p. 361]. Domanda e offerta saranno serve delle muse. Keynes immaginava un mondo nel quale «the theatre and the concert-hall and the gallery will be a living element in everyone's upbringing, and regular attendance at the theatre and concerts a part of organised education» [Keynes, 1945a; p. 371]. Si tratta della questione che maggiormente interessa Alan Peacock, che descrive il pensiero keynesiano delle *Economic Possibilities for Our Grandchildren* come una brillante sfida alla legge economica del "There exists no such thing as a free lunch". Ma la principale condizione di successo del piano keynesiano è quella secondo la quale le persone liberate dal problema economico avrebbero dovuto mostrare una disposizione ad ascoltare e recepire i messaggi degli intellettuali come Keynes impegnati a diffondere l'amore per la morale, lo spirito, l'arte. Peacock rimarca come il sostegno pubblico alle *arts*, nella visione di Keynes, avrebbe dovuto preparare, attraverso un *widespread capital programme* che agisse da impeto iniziale, la scalata della spesa privata [Peacock, 1993], e inoltre informare il pubblico sulle migliori modalità di spesa del reddito. Un giorno, l'arte sarebbe divenuta *self-sustaining*. L'Arts Council non adottò mai tale prospettiva, e i tentativi di Peacock di promuoverne l'attuazione, attraverso un programma di *consumer sovereignty* («a long-term programme of moving away from state production of services towards state support, where necessary to help individuals to plan their own lives» [Peacock, 1993; p. 122]), sono falliti. Ma l'importanza della prospettiva keynesiana è intatta: «Keynes's view is obviously a counsel of perfection but it offers a goal, a star to follow, which, if never reached, is worth the attempt» [Ib.]. A nostro avviso, Keynes ha offerto un'altra stella da seguire: quella che conduce lontano dalla predominanza della sfera materiale nella vita umana.

«Verso la fine degli Anni Settanta si scatena la seconda parte della controffensiva, contro lo stato sociale. Il capitalismo "avanzato" si sottrae alla pressione del lavoro organizzato e dello stato, esercitata nel quadro del compromesso socialdemocratico. Quella pressione, effettivamente, era aumentata d'intensità. Il riformismo aveva accentuato la sua pressione sul capitalismo: le sue istanze economiche, la spesa sociale e le istanze salariali, insomma i suoi costi; senza essere capace di aprire alla società nuove prospettive extraeconomiche ideali, nuove forme di gratificazione sociali e culturali. Era rimasto entro un contesto

materialistico. Si era appannato così il suo carisma, mentre si erano appesantite le sue strutture e le loro conseguenze inflazionistiche» [Ruffolo, 2006; p. 109].

Ruffolo individua nel capovolgimento del rapporto tra economia e cultura tipico delle società tradizionali una caratterizzazione forte della società moderna: «[l]a produzione di idee è sempre più finalizzata – grazie alla formidabile potenza del motore costituito dalla combinazione di due forze, la tecnica e il mercato – alla espansione dell'economia» [Ruffolo, 2002; p. 51]. Il movimento dalla cultura all'economia adotta una direzione opposta a quella immaginata da Keynes. Una tesi non dissimile fu esposta, trent'anni prima, da Tibor Scitovsky: «What's wrong with the arts is what's wrong with society» [Scitovsky, 1972]. L'economista di origine ungherese giustificava il ridotto livello delle spese del pubblico americano relative all'*art consumption* facendo ricorso al sistema di preferenze dei consumatori, nonché al comportamento del governo, di cui è il riflesso:

«the economic difficulties of the arts have more to do with our preferences than with our economy: [...] our very modest appreciation of the arts is part and parcel of our very modest enjoyment of life; and [...] our government's miserly attitude towards the arts is again an integral part of a larger collective preference system, which is fully in keeping with consumers' individual preferences as revealed in the market place» [Scitovsky, 1972; p. 68].

L'origine del male è individuata nel contesto generale della società opulenta, condizionata da una tradizione mai spenta di puritanesimo, che rinnega cioè il piacere come fine ultimo, e che considera il consumo uno strumento al servizio degli standard di *comfort* e sicurezza¹⁴. «Keynes rescued the respectability of spending money, if not as a source of enjoyment, at least as a means of stimulating production, employment and profit; but we have never overcome our moral embarrassment over spending time and effort on enjoyment or acquiring the skills of enjoyment» [Scitovsky, 1972; p. 65]. Anche Scitovsky invoca maggiori sussidi alle arti, a patto che il loro obiettivo (l'unico) sia quello di modificare le preferenze del pubblico, nella convinzione che trarrebbe beneficio dal possedere un gusto "raffinato". Quelle di Scitovsky e Ruffolo non sono che due voci autorevoli, nella storia del pensiero economico, esemplari della critica al materialismo della società del *welfare state*, nella quale le arti non godono dei necessari finanziamenti e della giusta attenzione. La condanna di Clark si fonda su argomenti assai simili (anche se le *practical policies* desiderate possono divergere) a quelli utilizzati da Keynes per suggerire la rivoluzione dei criteri di spesa statali e nella morale individuale e sociale. Se la tesi di Scitovsky è corretta, si tratta dello stesso problema, considerato da due diverse angolature. Il percorso indicato dalla stella keynesiana è allora da riscoprire. Di utopistico, nella visione di Keynes, vi è forse la speranza che l'avanguardia di uno stato disposto a rivoluzionare i suoi criteri, e di un gruppo di privati cittadini, amanti dell'arte, avrebbe realizzato le precondizioni per la creazione di istituzioni, pubbliche e private, che – per utilizzare le parole di Hyde – sarebbero state in grado di riconvertire la ricchezza economica in ricchezza-dono; di condurre a riconoscere nell'arte l'espressione di una ricchezza interiore, proveniente dall'artista ma donata alla popolazione, perché il singolo possa sentirsi «one with, and part of, a community, finer, more gifted, more splendid, more care-free than he can be by himself» [Keynes, 1936; p. 344]. La prospettiva della liberazione dal "problema economico" avrebbe forse sollevato al contempo lo stato da parte del suo tradizionale compito di ovviare alle convenzioni create dal timore per l'avvenire. La fine dell'incertezza avrebbe permesso di scegliere, nella nuova società, tra i piaceri del *comfort*, da un lato (così anche Bell sulla *civilisation*), e la *congregation and enjoyment* dall'altro:

«[t]he re-building of the community and of our common life must proceed in due proportion between one thing and another. We must not limit our provision too exclusively to shelter and comfort to cover us when we are asleep and allow us no convenient place of congregation and enjoyment when we are awake» [Keynes, 1945b; p. 370].

Come direbbe Scitovsky, la società, e con essa il governo, sembra aver compiuto la cattiva scelta.

Riferimenti bibliografici

- [Carabelli and De Vecchi, 1999] = A. CARABELLI and N. DE VECCHI, "Where to draw the line"? Keynes versus Hayek on knowledge, ethics and economics, «The European Journal of the History of Economic Thought», Vol. 6, No. 2, Summer 1999, pp. 271-96
- [Carabelli, 1998] = A. CARABELLI, *Keynes on Probability, Uncertainty and Tragic Choices*, «Cahiers d'économie politique», No. 30-31 (Keynes. Économie et Philosophie), 1998, pp. 187-226
- [Dostaler, 2005] = G. DOSTALER, *Keynes et ses combats*, Albin Michel, Paris, 2005
- [Dostaler and Maris, 2000] = G. DOSTALER and B. MARIS, *Dr Freud and Mr Keynes on money and capitalism*, in J. SMITHIN (ed.), *What is Money?*, Routledge, London and New York, 2000, pp. 235-56
- [Glasgow, 1975] = M. GLASGOW, *The Concept of the Arts Council*, in [M. Keynes, 1975], pp. 260-71
- [Godbout, 2004] = J. T. GODBOUT, *Les conditions sociales de la création en art et en sciences*, «La revue du MAUSS semestrielle», No. 24, 2004, pp. 411-27
- [Godbout, 2002] = J. T. GODBOUT (in collaborazione con A. Caillé), *Lo spirito del dono*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002
- [Goodwin, 2005a] = C.D.W. GOODWIN, *Public Support of the Arts in the History of Economics*, «History of Political Economy», Vol. 37, No. 3, 2005, pp. 399-411
- [Goodwin, 2005b] = C.D.W. GOODWIN, *Kenneth Clark: His Case for Public Support of the Arts*, «History of Political Economy», Vol. 37, No. 3, 2005, pp. 557-92
- [Goodwin, 2001] = C.D.W. GOODWIN, *Maynard Keynes and the Creative Arts*, in T. BRADSHAW (ed.), *A Bloomsbury Canvas. Reflections on the Bloomsbury Group*, Lund Humphries, Aldershot, 2001, pp. 51-53
- [Goodwin, 2000] = C.D.W. GOODWIN, *Economic Man in the Garden of Eden*, «Journal of the History of Economic Thought», Vol. 22, No. 4, 2000, pp. 405-32
- [Goodwin, 1999] = C.D.W. GOODWIN, *The Economics of Art through Art Critics' Eyes*, in N. DE MARCHI and C.D.W. GOODWIN, *Economic Engagements with Art. Annual Supplement to Volume 31 History of Political Economy*, Duke University Press, Durham and London, 1999, pp. 157-84
- [Goodwin, 1998] = C.D.W. GOODWIN, *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998
- [Heilbrun, 1984] = J. HEILBRUN, *Keynes and the Economics of the Arts*, «Journal of Cultural Economics», Vol. 8, No. 2, December 1984, pp. 37-49
- [Higgins, 1975] = N. HIGGINS, *The Cambridge Arts Theatre*, in [M. Keynes, 1975], pp. 272-79
- [Hyde, 2005 (1983)] = L. HYDE, *Il dono. Immaginazione e vita erotica della proprietà*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005 (1983)
- [Keynes, 1945a] = J.M. KEYNES, *From C.E.M.A., An Exhibition of French Book Illustrations, 1895-1945*, CW XXVIII, 1945, pp. 365-66
- [Keynes, 1945b] = J.M. KEYNES, *The Arts Council: Its Policy and Hopes*, CW XXVIII, 1945, pp. 367-72
- [Keynes, 1945c] = J.M. KEYNES, *Letter to the Editor of The Times*, CW XXVIII, 11 July 1945, p. 372
- [Keynes, 1945d] = J.M. KEYNES, *Our Overseas Financial Prospects*, CW XXIV, 13 August 1945, pp. 398-411
- [Keynes, 1944] = J.M. KEYNES, *Letter to F. A. Hayek*, CW XXVII, 28 June 1944, pp. 385-88
- [Keynes, 1943] = J.M. KEYNES, *The Arts in War-Time*, CW XXVIII, 11 May 1943, pp. 359-62
- [Keynes, 1938a] = J.M. KEYNES, *Letter to the Editor of The New Statesman and Nation*, CW XXVIII, 22 August 1938, pp. 357-58
- [Keynes, 1938b] = J.M. KEYNES, *My Early Beliefs*, CW X, letto al Bloomsbury's Memory Club il 9 settembre 1938, pp. 433-50
- [Keynes, 1936a] = J.M. KEYNES, *Art and the State*, CW XXVIII, 26 August 1936, pp. 341-49
- [Keynes, 1936b] = J.M. KEYNES, *On Reading Books*, CW XXVIII, 1 June 1936, pp. 329-35
- [Keynes, 1936c] = J.M. KEYNES, *The General Theory of Employment, Interest and Money*, 1936, CW VII
- [Keynes, 1933a] = J.M. KEYNES, *Letter to the Editor of The New Statesman and Nation*, CW XXVIII, 2 July 1933, pp. 320-22
- [Keynes, 1933b] = J.M. KEYNES, *The Camargo Ballet Society. Arrangements for 1934*, CW XXVIII, 1933, pp. 322-24
- [Keynes, 1933c] = J.M. KEYNES, *National Self-Sufficiency*, CW XXI, 8 and 15 July 1933, pp. 233-46
- [Keynes, 1932] = J.M. KEYNES, *The Dilemma of Modern Socialism*, CW XXI, April-June 1932, pp. 33-38.
- [Keynes, 1931a] = J.M. KEYNES, *Economic Foreword (From the Catalogue for the London Artists' Association, Cooling Galleries, 11 March to 2 April 1931)*, CW XXVIII, March 1931, pp. 307-308
- [Keynes, 1931b] = J.M. KEYNES, *The Camargo Society. Applications to members for the renewal of subscriptions by the treasurer*, CW XXVIII, 1931, pp. 318-20
- [Keynes, 1931c] = J.M. KEYNES, *Essays in Persuasion*, 8 November 1931, CW IX
- [Keynes, 1930a] = J.M. KEYNES, *The London Artists' Association: Its Origin and Aims*, CW XXVIII, June 1930, pp. 297-307
- [Keynes, 1930b] = J.M. KEYNES, *Economic Possibilities for Our Grandchildren*, CW IX, 11 and 18 October 1930, pp. 321-32
- [Keynes, 1930c] = J.M. KEYNES, *Treatise on Money*, 1930, CW V and VI
- [Keynes, 1929] = J.M. KEYNES, *Can Lloyd George Do It?*, CW IX, 1 May 1929, pp. 86-125
- [Keynes, 1926] = J.M. KEYNES, *The End of Laissez-Faire*, CW IX, July 1926, pp. 272-94
- [Keynes, 1925] = J.M. KEYNES, *A Short View of Russia*, CW IX, October 1925, pp. 253-71

- [Keynes, 1921] = J.M. KEYNES, *London Group (From the Catalogue for the London Group Exhibition, Mansard Gallery, October 1921)*, CW XXVIII, October 1921, pp. 296-97
- [Keynes, 1919] = J. M. KEYNES, *Le conseguenze economiche della pace*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1983 (1919)
- [Keynes, 1909] = J.M. KEYNES, *Science and Art*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/30; letto il 20 febbraio 1909 alla Società degli Apostoli
- [Keynes, 1906] = J.M. KEYNES, *Egoism*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/26; letto il 24 febbraio 1906 alla Società degli Apostoli
- [Keynes, 1905a] = J.M. KEYNES, *Miscellanea Ethica*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/21, July-September 1905
- [Keynes, 1905b] = J.M. KEYNES, *A Theory of Beauty*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/23/2; letto il 5 ottobre 1905 alla Società G. L. Dickinson (e il 5 maggio 1912 alla Società degli Apostoli), August-October 1905
- [Keynes, 1905c] = J.M. KEYNES, *Modern Civilisation*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/22; letto 28 ottobre 1905 alla Società degli Apostoli
- [Keynes, 1904] = J.M. KEYNES, *Beauty*, Unpublished Writings of John Maynard Keynes, The Provost and Scholars of King's College, Cambridge, UA/19/3; letto il 30 aprile 1904 alla Società degli Apostoli
- [M. Keynes, 1975] = M. KEYNES, *Essays on John Maynard Keynes*, Cambridge University Press, London-New York, 1975
- [Laurence, 2006] = P. LAURENCE, *The Intimate Spaces of Community: J.M. Keynes's Development of Interest in the Arts*, Brooklin College, English Department, Mars 2006
- [Marshall, 1986 (1920)] = A. MARSHALL, *Principles of Economics*, Macmillan, London, 1986 (1920, Eighth Edition)
- [Marshall, 1907] = A. MARSHALL, *The Social Possibilities of Economic Chivalry*, «The Economic Journal», Vol. 17, No. 65, March 1907, pp. 7-29
- [Mill, 1961 (1848)] = J.S. MILL, *Principles of Political Economy, with some of their applications to social philosophy*, Augustus M. Kelley, New York, 1961 (1848)
- [Moggridge, 2005] = D. E. MOGGRIDGE, *Keynes, the Arts, and the State*, «History of Political Economy», Vol. 37, No. 3, 2005, pp. 535-55
- [Moggridge, 1992] = D. E. MOGGRIDGE, *Maynard Keynes. An economist's biography*, Routledge, London-New York, 1992
- [Moore, 1993 (1903)] = G.E. MOORE, *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 (1903)
- [Munby, 1975] = A.N.L. MUNBY, *The book collector*, in [M. Keynes, 1975], pp. 290-98
- [O'Donnell, 1995] = R. O'DONNELL, *Keynes on Aesthetics*, in A. F. COTTRELL and M. S. LAWLOR, *New Perspectives on Keynes (Annual Supplement to Volume 27 History of Political Economy)*, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 93-121
- [Peacock, 1993] = A. PEACOCK, *Paying the Piper. Culture, Music and Money*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1993
- [Plumptre, 1983] = A. F. W. PLUMPTRE, *Keynes in Cambridge*, in J. CUNNINGHAM WOOD (ed.), *John Maynard Keynes Critical Assessments*, Routledge, London, 1983 (1947), pp. 147-53
- [Ruffolo, 2006] = G. RUFFOLO, *Lo specchio del diavolo. La storia dell'economia dal Paradiso terrestre all'inferno della finanza*, Einaudi, Torino, 2006
- [Ruffolo, 2002] = G. RUFFOLO, *La produzione culturale*, in G. IANNANTUONO (ed.), *Politica e cultura. L'Europa e la società dell'informazione*, Trauben, Torino, 2002, pp. 51-59
- [Scitovsky, 1972] = T. SCITOVSKY, *What's Wrong with the Arts is What's Wrong with Society*, «American Economic Review», Vol. 62, No. 1/2, 1972, pp. 62-69
- [Shone and Grant, 1975] = R. SHONE with D. GRANT, *The picture collector*, in [M. Keynes, 1975], pp. 280-89
- [Singer, 1985] = P. SINGER, *Ethics*, in *Enciclopædia Britannica*, Chicago, 1985, pp. 627-48; pagina web <http://www.utilitarian.net/singer/by/1985----.htm>.
- [Skidelsky, 1994] = R. SKIDELSKY, *John Maynard Keynes. The Economist as Saviour. 1920-1937*, Viking, New York, 1994
- [Skidelsky, 1983] = R. SKIDELSKY, *John Maynard Keynes. Hopes Betrayed*, Viking, New York, 1983
- [Vicarelli, 1989] = F. VICARELLI, *Keynes. L'instabilità del capitalismo*, Il Mulino, Bologna, 1989
- [White, 1972] = E.W. WHITE, *Keynes - Architect of the Arts Council*, in D.E. MOGGRIDGE (ed.), *Keynes: Aspects of the Man and His Work. The First Keynes Seminar Held at the University of Kent at Canterbury, 1972*, Macmillan, London, 1974, pp. 22-32

Note al testo

¹ In particolare, l'errore consisteva nel ritenere che le esigenze materiali degli individui potessero essere risolte modificando l'utilizzo delle risorse, che potenzialmente avrebbero potuto garantire un soddisfacente livello di consumo per ciascuno. L'economia della scarsità era di fatto, per Keynes, un'economia nella quale il capitale, e dunque un elemento artificiale, era scarso: «attempts to influence investment decisions and increase the propensity to consume allow the use of hitherto unused resources, eliminate waste and create an abundance which was not possible on account of specific consumption and saving patterns and a specific preference for liquidity» [Carabelli and De Vecchi, 1999; p. 281]. L'operazione di abbassare i costi del capitale e promuovere così gli investimenti non avrebbe potuto essere impedita da considerazioni legate al suo presunto carattere non naturale, e anzi avrebbe permesso all'economia di realizzare il suo pieno potenziale.

² Keynes acquisterà immediatamente dopo quattro disegni di Degas, alcuni di Modigliani, un quadro di Lhote, uno di Matisse; alla fine del 1919, uno studio di Seurat, un acquerello di Signac e un disegno di Picasso; nel 1920, un Renoir e una natura morta di Derain; diversi quadri degli artisti di Bloomsbury (Grant, Bell e Fry); "proteggerà" William Robert e Walter Sickert; durante la seconda guerra, acquisterà tre disegni di Henry Moore e di un'opera di Ivon Hitchens. Alla sua morte, Keynes possedeva tre Cézanne, due Delacroix, due Picasso, due Braque, un Courbet, un Renoir, un Derain.

³ Eric W. White ricorda: «he was a great book collector and – what I think is particularly interesting in a book collector – he was a great reader too» [White, 1972; p. 22]. Il 1 giugno 1936, Keynes intervenne alla BBC sulla lettura e sui libri («Le livre est, pour Keynes, une œuvre d'art, qu'il faut manipuler avec respect et amour» [Dostaler, 2005; p. 426]) e commentò criticamente la letteratura della sua epoca. Il «general advice» di Keynes «from one who can claim to be an experienced reader to those who have learnt to read but have not yet gained experience» è un vero e proprio dono intellettuale agli uomini del suo tempo e di quelli a venire. Ingiustamente, il brano è stato quasi unanimemente trascurato (non da Dostaler [2005]). «A reader should acquire a wide general acquaintance with books *as such*, so to speak. He should approach them with all his senses; he should know their touch and their smell. He should learn how to take them in his hands, rustle their pages and reach in a few seconds a first intuitive impression of what they contain. He should, in the course of time, have touched many thousands, at least ten times as many as he really reads. [...] He should live with more books than he reads, with a penumbra of unread pages, of which he knows the general character and content, fluttering around him» [Keynes, 1936b, p. 334].

⁴ «This was the closest he had come to an economic argument – that of possible external benefits from greater artistic activity. Once involved in CEMA and its successor organizations, however, Keynes had to give more thought to such matters» [Moggridge, 2005; p. 546].

⁵ W.E. Williams, *The Pre-History of the Arts Council*, in *Aims and Action in Adult Education 1921-1971*, British and National Institutes of Adult Education, 1971; cit. in White [1972], p. 27.

⁶ Keynes aveva parzialmente rivelato le proprie ambizioni per il futuro dell'organismo in una lettera a Butler, Ministro dell'Educazione: «I have a grand scheme – and there is a chance of something coming of it – to rebuild the Crystal Palace as a vast place of entertainment, where the British citizens of the future can spend a whole day, if he chooses, attending a cup tie, swimming in the bathing pools, lunching at the British Restaurant, hearing the Messiah or Grand Opera, attending a vast spectacle and winding up with fireworks. There is opportunity in that fine site for everything» [cit. in Moggridge, 1992; p. 701].

⁷ Così anche Hyde: la "dotazione" dell'artista è l'immaginazione che gli permette di «assemblare gli elementi dell'esperienza in un tutto vivo e coerente: possiede un dono» [p. 180]. L'artista ripete il miracolo naturale che trasforma il "tutto" in un organo maggiore della somma delle sue parti; l'accrescimento dato dall'immaginazione deriva da doni che sono «gli agenti della coesione organica che percepiamo come vita» [Ib.].

⁸ «[L]a valorizzazione e il rispetto infinito del prodotto e dell'atto di produzione dell'artista sono una sorta di negazione mitica del fatto che il sistema di produzione reale distrugge il produttore. L'artista non può iscriversi in esso; non può sottomettersi al cliente, a ogni sua richiesta, senza tradire il mito al quale aderisce e che è anzi una condizione della sua produzione» [Godbout, 2002; p. 114].

⁹ La parabola delle banane illustra il meccanismo che può avviare una spirale depressiva: l'iniziale campagna a favore della frugalità promuove la discesa dei prezzi al consumo, che tuttavia provoca perdite per i produttori. Questi reagiranno contraendo i salari e riducendo l'occupazione. Ciò diminuisce il reddito, e provoca ulteriori perdite, cosicché – se il pubblico continua a risparmiare più di quanto investe – la produzione scema. La spirale si arresterà in conseguenza della morte per fame, o della sospensione, date le circostanze, della campagna di frugalità, o ancora perché il governo investe le risorse risparmiate per riavviare la produzione. Se l'offerta è adeguata alla domanda, è comunque meglio smettere di risparmiare, afferma Keynes, piuttosto che chiamare in causa il governo; tuttavia, si tratta di un caso limite, quello appunto descritto nelle *Economic Possibilities for Our Grandchildren*.

¹⁰ E siccome «siamo ben lontani dall'indigestione» [Skidelsky, 1996; p. 410], Keynes preferisce la soluzione che consiste nel risparmiare di meno o investire di più.

¹¹ «[a]rt [...] is a means of union among men, joining them together in the same feelings, and indispensable for the life and progress toward well-being of individuals and of humanity» [cit. in Goodwin, 1999; p. 160]

¹² «Since neither the critics themselves nor anyone else to date had successfully predicted or explained the process of creation that was central to the imaginative life, the critics settled for making a study of conditions in which creativity

seemed to be at his greatest. For this they stated with market metaphors and were led naturally to the demand side of the market and a concern for the strenght of those in society who could sustain this creativity» [Goodwin, 1999; p. 181].

¹³ Il materialismo sembra responsabile anche per la diversione, dopo la seconda guerra mondiale, degli spiriti creativi dall'arte alla scienza; Clark era convinto che ogni epoca avrebbe dato vita a un volume limitato di talento creativo. Lo stato avrebbe dunque dovuto occuparsi di riequilibrarne l'allocazione tra arte e scienza.

¹⁴ Per altro, l'accento posto sulla sicurezza e sul *comfort* riduce di per sé lo spazio delle arti, e del piacere in generale, nella società: scegliendo il *comfort*, si rinuncia al godimento della vita, poiché «pleasure depends on the assimilation of novelty, the relief of strain, the resolution of conflict, the understanding of complexity; and one cannot have the pleasure without accepting into the bargain the facing up first to the initial shock» [Scitovsky, 1972; p. 65].